



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**UNIVERSIDAD DE CUENCA  
FACULTAD DE ARTES**



**PROGRAMA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO EN ARTES II**

**RCP. S10 NO. 089.07**

**REVISITANDO EL IMAGINARIO FORMAL E IDEOLÓGICO  
DEL CONSTRUCTIVISMO RUSO**

**Trabajo de grado previo a la obtención del Título de Magister  
en Artes con mención en Dibujo, Pintura y Escultura**

**Autor: Lcdo. Armando Agustín Busquets Carballo**

**Director: Mgs. Adrián Efrén Washco Castro**

**Cuenca-Ecuador**

**2016**



## Resumen

El constructivismo ruso se define como una práctica artística que respondió a las demandas sociales y culturales de una nueva sociedad. Se desarrolló como movimiento vanguardista que se propuso realizar un programa de vinculación de la obra artística con la vida, dejando atrás las formas del arte burgués y abriendo nuevas posibilidades a las funciones del arte en las condiciones sociales de la Revolución. El presente trabajo se propone la actualización de ese legado, mediante apropiaciones irónicas de algunos de sus productos, en relación con las representaciones del heroísmo y el triunfalismo, del héroe y las masas, en los procesos políticos y culturales de la actualidad.

En la medida que ese género de lenguaje ha sido utilizado en otros contextos, y las formulas constructivistas desbordan su enclave original en otras coordenadas geopolíticas, este proyecto procura aprovechar las formulaciones ideoestéticas que fueron sustento de las propuestas constructivistas y productivistas al respecto de las experimentaciones del fotomontaje, la faktura y la factografía.

**Palabras claves:** Vanguardias rusas, formalismo, constructivismo, productivismo, arte, imaginario visual, propaganda, iconografía del heroísmo, apropiación, ironía, composición, factografía, fotomontaje.



## Abstract

Russian Constructivism is defined as an artistic practice that responded to the social and cultural demands of a new society. It was developed as avant-garde movement that proposed a program linking the artwork to life, leaving behind the forms of bourgeois art and opening new possibilities for the functions of art in the social conditions of the Revolution. This work updating this legacy is proposed, by ironic appropriations of some of its products, in relation to the representations of heroism and triumphalism, the hero and the masses, political and cultural processes today.

To the extent that this kind of language has been used in other contexts, and the Constructivists formulas overflow their original enclave in other geopolitical coordinates, this project seeks to take advantage of ideological and aesthetic formulations were sustenance of constructivist proposals and productivists about the experimentations photomontage, the faktura and factography.

**Keywords:** Russian vanguards, formalism, constructivism, productivism, art, visual imagery, propaganda, iconography of heroism, appropriation, irony, composition, factography, photomontage.



## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi gratitud al Mgs. Adrián Washco Castro por aceptar la dirección de esta tesis, por su apoyo y orientación en este proyecto.

De igual modo, a Eduardo Albert Santos, por sus conocimientos. Gracias por el seguimiento y la supervisión continua, este trabajo no habría sido posible sin su participación.

Un agradecimiento muy especial merece Isledy, mi compañera en la vida. Gracias por su colaboración, paciencia y aliento.

Finalmente, quiero agradecer a todos mis compañeros, artistas, docentes y alumnos, con quienes he compartido gratos momentos de debate y aprendizaje.

Muchas gracias a todos.



## ÍNDICE

### Resumen

Introducción .....	1
Capítulo I. Las vanguardias rusas (breve panorama de las mismas y de las polémicas acerca de su recepción y comprensión) .....	7
1.1 Las vanguardias históricas: acto heroico de la primera mitad del siglo XX.....	7
1.2 El caso paradigmático de las vanguardias rusas: proyección y realizaciones, contexto socio-histórico y cultural .....	11
1.3 Del primitivismo y el cubo-futurismo al suprematismo .....	14
1.4 El fin del suprematismo y el paso al constructivismo. Recepciones de la obra de Malévich .....	21
Capítulo II. Constructivismo y productivismo: lecturas y réplicas .....	29
2.1 Constructivismo y productivismo: un proyecto contradictorio sobre la relación arte y vida. Transformación de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio.....	30
2.2 Transformaciones de los lenguajes artísticos en la evolución del constructivismo al productivismo .....	45
2.3 Lecturas del constructivismo y productivismo en el mundo occidental.....	62
Capítulo III. Propuesta artística <i>Montaje de los hechos</i> .....	74
3.1 Vanguardia, constructivismo productivista y realismo socialista. Marco de referencias del proyecto <i>Montaje de los hechos</i> .....	74
3.2 <i>Montaje de los hechos</i> . Antecedentes del proyecto .....	82
3.3 <i>Montaje de los hechos</i> . Acerca de la apropiación y el diálogo intertextual en la conceptualización y el proceso creativo.....	93
Conclusiones.....	116
Referencias bibliográficas .....	121
Bibliografía.....	129



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, **Armando Agustín Busquets Carballo**, autor de la tesis **“Revisitando el imaginario formal e ideológico del constructivismo ruso”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

**Armando Agustín Busquets Carballo**

**C.I: 0930450887**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, **Armando Agustín Busquets Carballo**, autor de la tesis "**Revisitando el imaginario formal e ideológico del constructivismo ruso**", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de *Magister en Artes*. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a

Guayaquil, 23 de septiembre de 2015

**Armando Agustín Busquets Carballo**

**C.I: 0930450887**

## Introducción

El constructivismo ruso puede definirse como una práctica artística que responde a las demandas de una nueva sociedad colectiva. Se desarrolló como *movimiento de vanguardia* en la década de 1920 en la extinta Unión Soviética, en medio de circunstancias adversas, tanto de índole económica como socio-políticas, signado además, por agudas controversias con otros grupos vanguardistas y por el aparato ideológico del estado soviético de aquellos años.

El proyecto de los constructivistas propuso realizar un programa de vinculación de la obra artística con la vida; enunciando asimismo, el dinamismo que determinaba el espíritu de la Revolución al desplegar un ambicioso proyecto de *arte de la producción*<sup>1</sup>, encarnado en la figura del *artista-ingeniero*.

Dicha figura debía ser capaz de proyectar y construir objetos útiles a la sociedad desde campos tan diversos como el diseño gráfico, industrial, arquitectónico, textil y de modas, etc. Así, el constructivismo abriría una nueva perspectiva a la creación artística dejando atrás las formas tradicionales del arte, para producir un arte nuevo, al servicio de las nuevas exigencias de las grandes masas trabajadoras.

Sin embargo, dado el atraso industrial y económico en que se desarrolló la Revolución, el proyecto productivista del constructivismo -representado en los ar-

---

<sup>1</sup> *Arte de la producción*. Concepto relativo a la teoría del arte del productivismo ruso, una teoría social del arte que sacrifica la reflexión sobre lo específicamente artístico, para atender a su función práctica en la organización de las estructuras de la vida colectiva al interior de la nueva sociedad socialista. (Sobre este aspecto puede ampliar su consulta en: Rio, Víctor del. *Factografía vanguardia y comunicación de masas*. Abada editores, 2010, p. 50).



tistas del LEF (Frente Izquierdista de las Artes)<sup>2</sup>- enfrentó serias dificultades que lo condujeron a replantearse sus funciones, derivando paulatinamente hacia nuevas formas de acción social. A partir de la segunda mitad de la década citada, la NEP (Nueva Política Económica)<sup>3</sup> obliga a los artistas del LEF a renegociar su campo de acción, esta vez hacia un arte utilitario de carácter representacional y de agitación política desplegado en el diseño de carteles, la ilustración, el cine y la fotografía; unido a ello, asumieron el fotomontaje y la factografía<sup>4</sup> como elementos fundamentales del proceso productivo, en todos los casos.

La orientación inicial del constructivismo era desplazada por la realización de una gran campaña gráfica de agitación y propaganda socio-política que tuvo, entre otros, el firme propósito de <poner imagen a la Revolución>. En este contexto, artistas como Rodchenko, Klutskis, El Lissitzky, entre otros, producen las imágenes de mayor impacto visual y valor expresivo, dejadas a la posteridad por el constructivismo en su nueva vertiente figurativa: imágenes que terminaron por

---

<sup>2</sup> LEF (Frente Izquierdista de las Artes). Creado en Petrogrado en 1923, reunió a un grupo de escritores, artistas y críticos de la vanguardia rusa, entre los que se encontraban el poeta Vladímir Maiakovski, el realizador Serguéi Eisenstein, el dramaturgo Serguéi Tretiakov, el pintor Aleksandr Rodchenko, o el crítico y editor Ósip Brik. El frente vanguardista publicó las revistas *LEF* (1923-1925) y *Novy LEF* (1927-1928), como plataforma de oposición al conservadurismo burocrático de la política soviética. También sirvió como plataforma al "Arte de producción" del INJUK (Instituto de Cultura Artística), a través del cual se crearon más de 150 spots propagandísticos y diseños publicitarios, con Rodchenko como diseñador gráfico y Maiakovski como creativo. Tomado de: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/LEF>

<sup>3</sup> NEP (Nueva Política Económica). Plan de medidas propuesto por Lenin y aprobado en 1921 por el 10º Congreso del Partido Comunista de la URSS. La NEP fue creada para revitalizar al país después de la guerra, suponía una nueva estrategia económica y política en la construcción del socialismo.

<sup>4</sup> Factografía. Concepto asociado a cierto tipo procedimientos artísticos en la Unión Soviética en la primera mitad del siglo XX. Contiene la idea de la fijación objetiva de hechos reales, sin mediaciones y a través de los nuevos medios técnicos de producción y reproducción mecánica de la imagen como la fotografía, el cine y otros. El uso del término en este trabajo se remite a su acepción originaria en el contexto de la vanguardia rusa y el constructivismo productivista de los años veinte y treinta del siglo pasado.

modelar –estilísticamente- el repertorio iconográfico más representativo del movimiento.

El reclamo de la nueva política hacia los artistas del LEF, demandaba la producción de un nuevo tipo de arte de agitación y propaganda en estrecha relación con el desarrollo de la industria, así como de las nuevas técnicas mecánicas de representación visual y de divulgación masiva; un arte realista capaz de reflejar y fijar con la mayor objetividad, las nuevas condiciones de la vida revolucionaria en la naciente sociedad socialista. Bajo esta premisa, el fotomontaje se convierte en el método, y la factografía, en la metodología que abonaba el propósito de crear un arte de construcción socialista, provista de precisión documental y efecto impactante.

El presente estudio se interesa en este singular capítulo de la historia del constructivismo; el **objetivo** del desarrollo de esta investigación, se corresponde con la voluntad de acompañar mi obra artística con una reflexión teórica que intenta establecer las coordenadas ideoestéticas que le son de interés y sustento, particularmente en las relaciones autor-héroe en el contexto del discurso postmoderno de estetización –mediante la desmitificación- de la figura del héroe (léase líder) desde una perspectiva bajtiniana.

Para ello, nos hemos propuesto la revisión de algunos aspectos en torno a la cultura artística general que sirve como fondo de contraste al nacimiento del constructivismo ruso, a su desarrollo y posterior devenir histórico, encarnado en numerosas prácticas y estrategias artísticas contemporáneas; en este sentido, se hace énfasis en el estudio particular de los fundamentos ideológicos y estéticos del programa productivista representado en los artistas visuales del LEF.

Incumbe a esta investigación, la exploración del capital simbólico subyacente en el repertorio iconográfico de los carteles constructivistas realizados por Rodchenko, Klutis, El Lissitzky y por otros artistas relacionados con la producción gráfica de la agencia *Ventanas de la Rosta*<sup>5</sup>; la peculiar semiótica del líder y la utopía socialista, el heroísmo y la idea del progreso latente en estos carteles, interesan de manera muy especial en este trabajo.

La apropiación y manipulación de aquella iconografía y de la poética factográfica -que otrora las animó- caracterizan la operación conceptual que intenta dar sentido a esta propuesta artística, así como las múltiples asociaciones que puedan derivarse de la intersección entre la retórica triunfalista del fotomontaje soviético y su puesta en relación con sistemas sociales más recientes (que aunque le sean afines, se encuentran en franco declive). La reflexión en torno a estos temas delimita el alcance teórico del presente trabajo.

Con tal propósito, en el primer capítulo se realiza una panorámica del proceso contradictorio que manifiesta el surgimiento y desarrollo de las vanguardias históricas, calificado por varios autores como un acontecimiento heroico en el ámbito de las artes de la primera mitad del siglo XX. Acontecimiento que condujo a la renovación radical de los paradigmas artísticos -en especial en las artes visuales- y a la reformulación del discurso teórico de las mismas. La atención se centra en las vanguardias rusas, se examinan sus proyecciones, el contexto socio-histórico y cultural -antes y después- del triunfo de la Revolución.

---

<sup>5</sup> *Ventanas de la Rosta*. Agencia de diseño gráfico, dependencia de la R.O.S.T.A (*Russian Telegraph Agency*) fundada por los bolcheviques a principios de la Revolución de Octubre.

Del mismo modo, se traza el arco que va desde el suprematismo al constructivismo y productivismo; así como las causas y consecuencias de semejante cambio del imaginario, y de sus proyecciones artísticas y socio-políticas. Se ponen de manifiesto además, las tardías recepciones de las vanguardias rusas, a partir de la ausencia de documentación teórica y visual, tras el ascenso del estalinismo.

El capítulo dos, atiende a las peculiaridades del constructivismo en relación con el ámbito socio-histórico y cultural que lo condicionan, al desarrollo de la solución productivista y su compromiso con la política hegemónica y con las transformaciones sociales en la naciente Unión Soviética. En el mismo, se estudian las nuevas circunstancias creadas tras el triunfo de la Revolución de Octubre y los cambios que tienen lugar en el proyecto constructivista de relacionar el arte con la vida; el capítulo da cuenta de los intereses estéticos y políticos del mismo, así como de la experimentación con nuevos medios y materiales, bajo el lema de pasar del <arte de caballete> al <arte de producción>.

Se realiza además, una caracterización del constructivismo y de la ideología de la *cultura de los materiales*<sup>6</sup>. Adicionalmente, se estudia el célebre debate sobre construcción/composición, y el paso a las técnicas del montaje fotográfico y la factografía, como nuevo procedimiento artístico en la construcción de representaciones icónicas para un nuevo público de masas: la semántica, sintaxis y pragmática de las producciones constructivistas y productivistas en los ámbitos de la

---

<sup>6</sup> *Cultura de los materiales*. En 1916, el teórico soviético Nikolai M. Tarabukin estableció una definición de *faktura* que, en esencia, es válida para todo el periodo del constructivismo del Laboratorio. En dicha definición se solapan las ideas de la cultura de los materiales y la de *faktura*, alegando: "La forma de una obra de arte se deriva de dos premisas fundamentales: el material o medio (colores, sonidos, palabras) y la construcción a través de la cual se organiza el material en un todo coherente para que adquiera una lógica artística y un sentido profundo". Sobre este aspecto véase el texto citado de Buchloh, Benjamin (2004, p.122).

creación cinematográfica, de carteles, escenografías, puestos de agitación, exposición y diseños de libros.

Se analiza asimismo, el fenómeno de las lecturas del constructivismo y del productivismo en el mundo occidental, las deformaciones en la recepción del movimiento en Occidente y las diferencias con el contexto ruso. Conciernen también en este aparte, los ecos de la experimentación vanguardista rusa en la publicidad fuera de Rusia.

En un intento por trazar el marco de referencias a mi proyecto artístico, en el tercer capítulo se analizan las condiciones en que la experimentación vanguardista deriva hacia el realismo socialista, así como la presencia latente de los presupuestos ideológicos de este en el fotomontaje de vanguardia. A continuación, este capítulo hace referencia a prácticas artísticas que le anteceden a mi proyecto artístico en contextos geopolíticos que le son de interés; del mismo modo, se atiende a las diferencias en los intereses de mi propuesta respecto de aquellas que le anteceden.

Finalmente, nos aproximamos a los presupuestos conceptuales que atraviesan la reflexión y el discurso artístico de mi obra personal titulada, *Montaje de los hechos*. Se describen algunos aspectos de carácter operativo en torno a los procesos creativos, a los criterios que animaron la selección de las imágenes fotográficas de archivo que sirven a la construcción final de la obra y sobre mi interés personal, en la retórica de iconos relativos al heroísmo y al triunfalismo. Se analizan las estrategias de apropiación, a propósito del repertorio iconográfico del constructivismo factográfico soviético y cómo se articulan los sentidos del proyecto -en el cruce de sus coordenadas referenciales- con las actuales circunstancias del

contexto político cubano, así como de las asociaciones que puedan derivarse de sus resonancias en los proyectos sociales de izquierda latinoamericanas.

## **Capítulo I. Las vanguardias rusas**

### **(breve panorama de las mismas y de las polémicas acerca de su recepción y comprensión)**

#### **1.1 Las vanguardias históricas: acto heroico de la primera mitad del siglo XX**

Es curioso que el término *vanguardia* se desplazara, desde el ámbito bélico, hacia los territorios artísticos. Semejante procedimiento se justificó, al emerger los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX –precisamente- como verdaderos acontecimientos heroicos que renovaron radicalmente los paradigmas artísticos, en especial en las artes visuales (con todos los riesgos que ello implicaba), al tiempo que reformularon el discurso teórico de las mismas.

Sin embargo, como señaló oportunamente Luis Jaime Brihuela<sup>7</sup> (1999), es infructuosa la “pretensión teórica de disponer de una noción de Vanguardia lo suficientemente clara, unívoca, global o deslindante como para discernir sus ámbitos de existencia en el seno de la cultura artística contemporánea” (p. 229).

En muchos casos, el tratamiento historiográfico de la noción de *vanguardia* ha dado lugar a mitologías y sesgos que distorsionaron sus fundamentos, así co-

---

<sup>7</sup> Luis Jaime Brihuela Sierra (profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid); en el texto citado, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias” (1999), despliega un interesante contrapunto entre los conceptos de vanguardia, y de vanguardias rusas y/o soviéticas, sus orígenes coincidentes en el tiempo y en esencia. Reconoce que el término *vanguardia* se empleó inicialmente para enfatizar el carácter militante de las segundas.

mo las condiciones históricas de su desarrollo. En este sentido, lejos de pretender una concepción universalista de vanguardia, es pertinente la construcción de dicha noción a partir del consenso extendido en torno a la multiplicidad de sus orientaciones.

En esta perspectiva, puede parecer contraproducente hablar de *vanguardia* en un sentido genérico, no solo por la diversidad en el despliegue ideológico y formal de sus propuestas, sino por la orientación y respuesta de las mismas al contexto histórico y cultural donde se desarrollan. La diversidad, y no la uniformidad, es entonces lo que caracteriza al constructo de *vanguardia*; ello no le resta efectividad sino por el contrario, la acrecienta.

El concepto de vanguardia comienza a modularse en las postrimerías del siglo XIX, a raíz del nacimiento del pensamiento moderno sobre el arte; responde al propósito de establecer el carácter militante de las prácticas artísticas más avanzadas de aquel fin de siglo y las primeras décadas del XX. Indagando en torno al origen del término en cuestión, el investigador Tomás Llorens (2006) aprecia como:

Muchos de los materiales con los que se ha construido la noción de vanguardia proceden de un ámbito muy concreto: el del arte producido durante las primeras décadas del siglo XX en el territorio de lo que fue inicialmente el Imperio Ruso y se convirtió luego en la Unión Soviética (...), justo el ámbito que designamos con la etiqueta (no muy exacta, pero de uso general) de vanguardias rusas. (p. 15)

Los movimientos artísticos rusos de la primera mitad del siglo XX son considerados episodios centrales en la historia del arte moderno. Cada vez más, la

historiografía del arte moderno da cuenta del paralelismo entre la construcción del concepto de vanguardia –el cual se vio acelerado durante el último tercio del siglo XX– y el acrecentamiento de nuestro conocimiento sobre las vanguardias rusas. Ambos procesos han experimentado una influencia recíproca.

Sin dudas, estas relaciones han favorecido el conocimiento de las vanguardias, pero igualmente, no ha estado exento de ser contaminado con los *vicios* que inicialmente se registraron en la investigación de los procesos vanguardistas en general.

En la actualidad, existe consenso al reconocer que estos *vicios* estuvieron asociados a una tendencia de la narrativa lineal y teleológica de la historiografía artística que mostraba, y aún muestra, los acontecimientos históricos como una suerte de fenómenos, necesariamente encadenados de forma recíproca y orientados hacia un fin predeterminado, presentándolos como prólogos o conclusiones inevitables. En el caso de las vanguardias rusas, se señala como ejemplo la presentación del suprematismo como la “conclusión históricamente necesaria del cubo futurismo y, a su vez, el preámbulo del constructivismo” (Llorens, 2006, p.15).

En el reconocimiento de las vanguardias rusas ha influido igualmente, la distorsión o la ausencia de suficientes registros textuales y visuales sobre las mismas, así como prejuicios derivados de las circunstancias políticas e ideológicas en las cuales se desarrollaron.

La coincidencia en el tiempo, de los procesos de institucionalización del arte moderno por un lado y las políticas culturales del estalinismo por el otro, prefiguran un escenario sumamente desfavorable para el reconocimiento objetivo y puesta en valor de las vanguardias rusas en general. La censura practicada durante años,



por el aparato represivo de Stalin, las barreras del idioma y las variables circunstanciales del complejo escenario cultural soviético de entonces, establecieron un *campo minado* para el análisis de los historiadores occidentales.

Tardíamente, en la década de los cincuenta del siglo pasado, la historiografía artística inicia procesos de acercamiento y recuperación de la memoria de las vanguardias rusas, como resultado de la concomitancia de varios factores; entre ellos, se reconoce el creciente interés por los estudios del formalismo ruso, la presentación de exposiciones y estudios monográficos de artistas visuales rusos y soviéticos en Occidente.

En la historiografía se incluyen además, las politizadas recepciones de las obras de dichos artistas, en relación con las pugnas ideológicas asociadas a las diversas posiciones sostenidas ante el estalinismo. Cabe destacar, que en los años 60 se comercializan -por vez primera- las obras de algunos artistas rusos y soviéticos en el mercado del arte en Occidente.

Existe coincidencia entre los investigadores, en señalar la publicación en 1962 del libro *The Russian Experiment in Art: 1863-1922* de Camilla Gray<sup>8</sup>, (citada por Chemberdji, 2009) como un momento singular de acceso a información sobre las vanguardias rusas. En opinión de Llorens (2006), en la obra de Gray se muestra “un panorama amplio en el que los artistas individuales más conocidos (Málevich, Lissitzky, Gabo o Larionov) se explicaban en función de un amplio contexto artístico y cultural tan rico como desconocido” (p. 17).

---

<sup>8</sup>Camilla Gray (citada por Chemberdji, 2009) es “historiadora del arte inglés y autora de una brillante obra de referencia sobre el arte de la vanguardia rusa de principios de siglo XX: *El gran experimento: arte ruso 1863-1922*. Obra pionera que abrió numerosos frentes en la investigación del arte durante ese periodo crucial de la historia rusa” (p. 295).

Sin embargo, el trabajo de Gray establecía los límites y alcances del análisis al periodo comprendido entre 1863 y 1922, obviando las últimas creaciones de la vanguardia encarnadas en el constructivismo productivista de la segunda mitad de los años veinte.

En este sentido, es preciso acotar la aparición de una serie de artículos sobre este particular, publicados por Walter Benjamin en diversas revistas occidentales, tras su visita a Moscú en 1926 (treinta años antes de la publicación del libro de Gray); en ellos, da cuenta del panorama general del nuevo arte soviético. Debido a su influencia posterior en la teoría del arte, resulta importantísimo el caso de W. Benjamin, de cara a la recepción occidental de las experiencias del arte de vanguardia ruso<sup>9</sup>.

## **1.2 El caso paradigmático de las vanguardias rusas: proyección y realizaciones, contexto socio-histórico y cultural**

A pesar de la noción determinista y estrecha de *The Russian Experiment in Art: 1863-1922*, la obra logró poner de manifiesto la importancia que tuvo -en el advenimiento de las vanguardias rusas- la fuerte y enjundiosa corriente de renovación literaria y cultural que se venía produciendo en Rusia desde la década de 1860, al tiempo que quedaba subrayado el papel desempeñado por el nacionalismo eslavista y el simbolismo del siglo XIX.

Sin embargo, como admite Llorens (2006), “la interpretación formalista de las vanguardias rusas que Gray articula en su narración sigue siendo bastante

---

<sup>9</sup> Dado su significación, dedicamos un apartado especial al análisis de las reflexiones del filósofo alemán, desde esta perspectiva, en el capítulo segundo.

influyente hoy, sobre todo en la bibliografía de carácter más popular” (p. 19). El movimiento que va desde el primitivismo y el cubo-futurismo al suprematismo, y de este al constructivismo y al productivismo, se sigue percibiendo -de uno u otro modo- como un proceso lineal y teleológico.

Pese a este criterio, en las más recientes investigaciones se reconoce la complejidad del contexto socio-cultural donde se manifestaron las vanguardias rusas y soviéticas. Entre otros aspectos de interés, se pasa revista:

- Al legado realista y a los diálogos intertextuales sostenidos con la herencia popular rusa.
- Al papel -que en su despliegue- tuvo la conjunción del formalismo ruso y de su peculiar carga positivista, con el misticismo eslavo y el imaginario popular ruso.
- A las lecturas realizadas por los artistas del futurismo y del cubismo, permeadas por el debate con Marinetti<sup>10</sup>.
- A la influencia de la filosofía de la vida, especialmente los ecos de Nietzsche, de la teosofía, el anarquismo y la socialdemocracia.

En el paso del suprematismo al constructivismo y productivismo, se toman en cuenta los factores extra artísticos que propiciaron el mismo, las causas y consecuencias de semejante cambio del imaginario, y de las proyecciones artísticas y socio-políticas de las obras y de los artistas.

El trascendente tránsito de las vanguardias rusas y soviéticas, desde la pintura y la escultura hacia la arquitectura, el diseño, la fotografía y el cine, hoy resul-

---

<sup>10</sup> Fillippo Tommasso Marinetti. (Egipto, Alejandría 1876-1944) fundador del movimiento cultural italiano conocido como Futurismo. Recuperado de:  
<http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglCont/Marinetti-manifiesto.html>

ta más comprensible a la luz de una documentación teórica y visual, más amplia y diversa.

Tras las peculiares apropiaciones del cubismo y del futurismo, Mijaíl Lariónov<sup>11</sup> y Natalia Goncharova<sup>12</sup> formularon una primera evidencia vanguardista moderna en Rusia, en el llamado rayonismo (Ver fotos, No. 2 y No. 3). Las obras de los mencionados autores, en ese periodo, representaron un primer capítulo en el despliegue vanguardista en Rusia, al crear un clima adecuado para ulteriores experimentaciones. Estas serían acreditadas en el proyecto suprematista de Kazimir Malévich<sup>13</sup>, el primero en dar vida a un genuino proceso moderno, mediante el expediente de transparencia del lenguaje pictórico conducente a la superación de la pintura mimética.

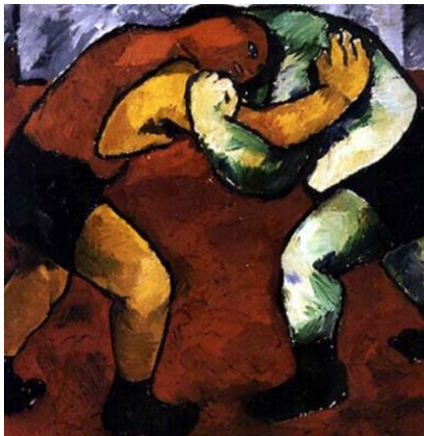


Foto No. 1. Natalia Goncharova. *Los luchadores*, 1909-1910.

<sup>11</sup> Mijaíl Lariónov (1881-1964). Destacado representante de la vanguardia rusa anterior a la Primera Guerra Mundial; junto a Natalia Goncharova fue el iniciador del rayonismo, un estilo no figurativo relacionado estrechamente con el futurismo italiano. Recuperado de: [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/325](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/325)

<sup>12</sup> Natalia Goncharova (1881-1962). Se destacó por su liderazgo dentro de la vanguardia rusa anterior a la Revolución soviética y por su intensa colaboración en la puesta en escena de los ballets de su compatriota Serguéi Diághilev. Recuperado de: [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/238](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/238)

<sup>13</sup> Kazimir Malévich (1878-1935). Pintor ruso, creador del suprematismo, uno de los movimientos de la vanguardia rusa del siglo XX. Con el suprematismo, Malévich reduce los elementos pictóricos al mínimo extremo (el plano puro, el cuadrado, el círculo y la cruz) y desarrolla un nuevo lenguaje plástico que podría expresar *un sistema completo de construcción del mundo*. Tomado de: Wikipedia Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Mal%C3%A9vich](https://es.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Mal%C3%A9vich)



Foto No. 2. Mijaíl Larionov.  
*Paisaje rayonista*, 1912.



Foto No. 3. Natalia Goncharova.  
*Paisaje*, 1913.

### 1.3 Del primitivismo y el cubo-futurismo al suprematismo

El suprematismo de Malévich fue obra de un peculiar visionario. Basta repasar las páginas introductorias del libro de Andrei Nakov<sup>14</sup>, *Malévich, Escritos*, para persuadirnos de la complejidad del pensamiento *malevichiano*. Su análisis da cuenta del laberíntico itinerario de las ideas del maestro del suprematismo, desde sus menos conocidos experimentos *zaum*<sup>15</sup> -asociados a la búsqueda formalista

---

<sup>14</sup> Andrei Nakov. (Bulgaria, 1941). Historiador del arte franco-búlgaro, dedicado principalmente a la investigación sobre el arte ruso, cubo-futurismo, el dadaísmo y el constructivismo. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Nakov](https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Nakov)

<sup>15</sup> El concepto de *zaum* ("más allá de la razón"), lanzado oficialmente en 1913 por los círculos formalistas, fue rápidamente admitido e incorporado al vocabulario pictórico de Malévich. En esa fecha, Román Jakobson acababa de fundar el Círculo Lingüístico de Moscú y con él, Malévich sostuvo fructíferos intercambios. La pasión de Jakobson por el lenguaje estuvo igualmente inspirada en las artes visuales, ello explica esa zona de mutuos intereses entre el futuro creador del suprematismo y el que junto a Claude Levi-Strauss, sería fundador del estructuralismo. Poesía llamada *fonética*: forma de creación poética basada en los recursos sonoros de la lengua. Antes de que fuera inventada la escritura, la poesía se transmitía mediante la oralidad. Las vanguardias modernas redescubrieron que el lenguaje es una corriente sonora que pertenece al oído y prestaron mayor interés por los significantes, por ello la poesía fonética se considera un fenómeno del siglo XX, ligado al futurismo ruso e italiano y al dadaísmo, particularmente a Kurt Schwitters y su movimiento Merz. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa\\_fon%C3%A9tica](https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa_fon%C3%A9tica)

de un lenguaje transracional<sup>16</sup> que le llevó a desplegar en breve tiempo un recorrido acelerado de todos los ismos anteriores del arte moderno: simbolismo, impresionismo, postimpresionismo, cubismo y futurismo- hasta su propuesta del “grado cero de la pintura” (Foster et al., 2006, p.131).

La atención primordial de Malévich al carácter textural de las superficies de los cuadros, establecido desde entonces como la célebre *factura pictórica* o a la identificación de la figura del cuadrado con el fondo de la pintura misma, son verdaderos paradigmas de las experiencias de las vanguardias rusas en una primera etapa de su desarrollo, las que dejarían sus huellas en tiempos posteriores<sup>17</sup>.



Foto No. 4. Kazimir Malévich.  
*Vaca y violín*, 1913.

<sup>16</sup> Está bien documentado el vínculo artístico y personal de Malévich con algunos de los formalistas rusos; con Velimir Jliebnikov y Alexei Kruchenij, la amistad personal contribuyó a una temprana colaboración en la decoración o iluminación de libros de versos del segundo. Olga Rózanova, esposa de Kruchenij, se unió al movimiento de Malévich, llegando a ser uno de los participantes más imaginativos. En este sentido, puede consultarse, entre otros, el ensayo de Jesús García Gabaldon, “La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria”, incluido en la antología dirigida por Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* de 1999.

<sup>17</sup> En su ensayo “De la faktura a la factografía”, Buchloh (2004) examina la compleja elaboración y recepción del concepto de faktura. Se esclarece que la faktura en la tradición rusa, no es equivalente a la “factura” en Occidente. En este sentido, afirma que “a diferencia de la idea pictórica tradicional de factura o hechura, donde la mano del pintor espiritualiza la mera materialidad y al mismo tiempo la mano es el sucedáneo o la totalización de la firma identificativa (es la garantía de autenticidad que legitima el valor de cambio de la pintura y su existencia como mercancía) (...) el interés de la vanguardia soviética por la faktura enfatiza precisamente la índole mecánica, la materialidad y el anonimato del procedimiento pictórico desde la perspectiva de un positivismo empírico-crítico” (Buchloh, B., 2004, p. 121). Como corolario, Buchloh (2004) señala que la faktura “no sólo desmitifica e invalida la pretensión de autenticidad espiritual y trascendental de la ejecución pictórica sino también la autenticidad del valor de cambio de la obra de arte que la primera le confiere” (p. 121).





Foto No. 5. Kazimir Malévich.  
*Composición con Mona Lisa*, 1914.

Foster (2006) afirma que “en la obra de Malevich se desarrolló la misma investigación sobre lo que Michael Fried llamaría *estructura deductiva*, escribiendo en 1965 sobre las pinturas negras de Frank Stella” (p.132). En estas, la organización interna del cuadro, el emplazamiento y la morfología de sus figuras, en tanto se deducen de la forma y las proporciones de su soporte, se constituyen en signos indiciales.

Del mismo modo, la *Cruz negra* de Malévich (1915) y sus *Cuatro cuadrados* (Ver foto No. 9) -una de las primeras cuadrículas regulares del arte del siglo XX- junto a muchas otras composiciones presentadas en *0.10*<sup>18</sup> (Ver foto No. 6) son pinturas iniciales. En esta memorable muestra, se presentaron alrededor de treinta y nueve obras suprematistas donde, el *Cuadrado negro* de Malévich (Ver foto No. 7) se colocó en el rincón rojo, como si se tratara de un icono, de acuerdo con la tradición rusa, eslava.

---

<sup>18</sup> «0.10»: título de la significativa exposición Suprematista. La última exposición Futurista de pintura realizada en diciembre de 1915, en Petrogrado, muestra el momento fundacional del Suprematismo y en ella participaron diez artistas liderados por Malévich. Vladímir Tatlin, entonces vinculado a este, expuso en «0.10» su primer *contrarrelieve de rincón*. Se sumaba así al intento de lograr en la escultura el *grado cero*, el núcleo irreducible, el mínimo esencial de la pintura que proponía el gestor del Suprematismo.

Por su parte, la teoría suprematista fue elaborada años después de la exhibición *0.10*; data, aproximadamente, entre 1919 y 1920. Esta teoría fijaba sus fundamentos en el cuadrado como base del pensamiento abstracto formal; *El cuadrado negro* se definió con los epítetos más diversos, pudiendo rescatar entre ellos: *forma cero*, *bebé principesco*, *rostro del nuevo arte* o *primer paso de la creación pura en el arte*.

En semejante simbología, su concisión formal -llevada a la categoría de fórmula- convertía el cuadrado en *cero*, en una forma plástica absoluta; también era la expresión *cero* del color. Se trata de una abierta oposición al arte figurativo; oposición basada en la prioridad de la forma geométrica pura. Pero es igualmente, el resultado de la sugerente y compleja relación de diversas ideologías artístico-filosóficas en la obra de Malévich.

En la pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco* se encarnaba la idea del todo y de la nada. El *blanco* como metáfora de un espacio sin límites: *el desierto de la nada*. El *negro*, el color que contenía en sí mismo todos los colores del espectro como símbolo de la economía del color, como el *no color* que absorbe en él todos los colores. Al respecto, Goriacheva (2006), señala:

Malévich escribió que “lo más importante del suprematismo -sus dos fundamentos- es la energía del negro y del blanco que sirve para revelar la forma de la acción”. El significado «cero» del «cuadrado» también consistía en que éste era «la semilla de todas las posibilidades», la forma básica del suprematismo. (p. 80)

Resulta de gran interés, el empleo por Malévich de sus cuadrados en el diseño del decorado para la opera *Victoria sobre el sol*. Fue un temprano ejemplo de

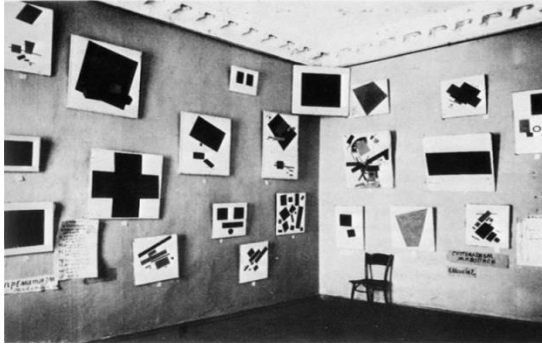


la expansión de la creación suprematista, en este caso, hacia la escena teatral.

Fue un intento de sobrepasar el mundo visible, para entrar en el *espacio infinito*, uno de los fundamentos estético-filosóficos del suprematismo.

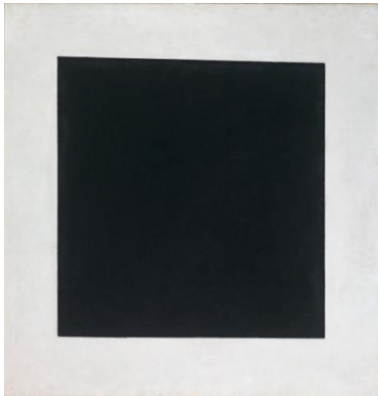
En este sentido, Balsach cita a Malévich, cuando escribió en 1914: “A partir de este momento, el camino del hombre se encuentra en el espacio (...). Yo he penetrado en el blanco; camaradas pilotos, navegad conmigo en este espacio infinito. Delante de vosotros se extiende el mar del blanco” (Balsach, 2006, p.45).

Esto se complementa con la pasión de Malévich por el color; según Malévich, el color nunca estaría aislado, ni se percibiría como tal (nunca dominaría como supremo) sin ser liberado primero de toda determinación de materia distinta de su propio resplandor. Este deseo de explorar el color como tal, de poner al descubierto *el cero* del color, llevó a Malévich a colocar a un lado del *Cuadrado negro*, en las paredes de *0.10* (Ver foto No. 6), muchos cuadros en los que rectángulos de todos los tamaños y de diversos colores, planean sobre un fondo blanco.

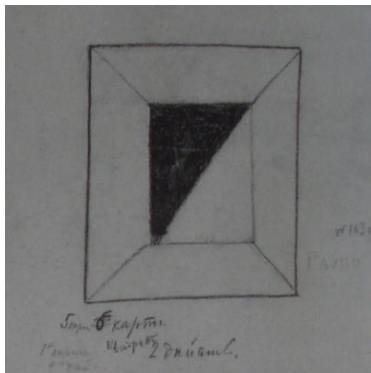


*Foto No. 6.*  
Exposición «0.10», diciembre de 1915.

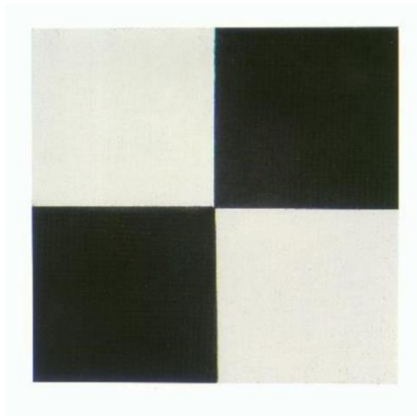
En resumen, en el repertorio conceptual y formal del suprematismo se pueden resumir los postulados teóricos más avanzados del conjunto de toda la pintura vanguardista rusa en la primera década del siglo XX; en este contexto, el suprematismo constituye uno de los intentos más radicales de innovación del medio pictórico y de los lenguajes del arte de la época.



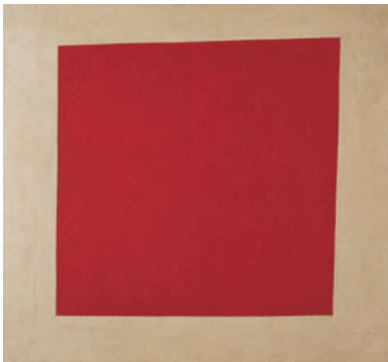
*Fotos No. 7. Kazimir Malévich.*  
*Cuadrado negro sobre fondo blanco, 1915.*  
*Óleo/lienzo*



*Foto No. 8. Kazimir Malévich.*  
*Cuadrado (Proyecto de decorado para la ópera Victoria sobre el sol), 1913. Lápiz/papel.*



*Foto No. 9. Kazimir Malévich.  
Cuatro cuadrados, 1915. Óleo/lienzo.*



*Foto No. 10. Kazimir Malévich.  
Mujer campesina: Suprematismo, 1915.  
Óleo/tela /53 x 53 cm.*



*Foto No. 11. Frank Stella.  
The Marriage of Reason and Squalor II, 1959.  
Emulsión /tela.*

## 1.4 El fin del suprematismo y el paso al constructivismo. Recepciones de la obra de Malévich

Tras la represión bolchevique de una revuelta anarquista en 1918, la actividad pictórica de Malévich fue cada vez más difícil de congeniar ideológicamente con sus inclinaciones políticas, justo muy cercanas al anarquismo. Esto conduciría, a su adiós momentáneo a la pintura.

A partir de entonces, se multiplicó la actividad docente de Malévich. En -y mediante esta- desarrolló su concepción de la arquitectura, observada como lenguaje, al margen de su utilidad o posible ejecución. Se trata de sus *arkhitektoniki*<sup>19</sup>, las que de cierto modo preludian la estética posterior del constructivismo. Más adelante, a finales de la década de 1920, comenzó de nuevo a pintar.

Pero las nuevas ideas del constructivismo productivista -a propósito de la voluntad colectiva de promover un arte de acción y de inserción práctica en la vida social- consideraba a la abstracción pura y de laboratorio practicada por Malévich, como una suerte de perturbación ideológica: casi un crimen político.

Frente al nuevo escenario, Malévich opta por realizar un recorrido a la inversa de su obra; proceder catalogado luego, como una *extraña actividad*: regresa a las estéticas del cubo-futurismo e incluso del Impresionismo, pero ahora cambiando las fechas de tal producción tardía, como si fuese obra de su juventud. Semejante fraude se justificó de cierta forma, debido a las circunstancias antes mencionadas.

---

<sup>19</sup> Investigaciones arquitectónicas realizadas por Malévich que devinieron en modelos de ciudades y viviendas ideales.

Las últimas obras de Malévich no están antedatadas; se remiten a los primeros años de la década de 1930. Todas resultan muy irónicas y en realidad, son *guiños* con los cuales Malévich intentó burlarse del *statu quo* existente. Eran burdos pastiches de retratos y paisajes renacentistas, realizados con colores chillones; en ellos insertaba casi siempre, un emblema suprematista.



Foto No. 12. Kazimir Malévich.  
*Autorretrato*, 1933. Óleo/tela.



Foto No. 13. Kazimir Malévich.  
*Niño (Vanka)*, 1928-1929. Óleo/contrachapado.



Foto No. 14. Kazimir Malévich.  
*Campesino (con rostro negro)*, 1928-1932.  
Óleo/tela.

En un entorno signado por el rechazo a su obra y a sus ideas, Malévich muere en 1935. Su concepción suprematista no tuvo seguidores posteriores, en realidad, ninguno de sus alumnos y discípulos comprendieron a cabalidad la estética *malevichiana*.

Desde hacía mucho tiempo, Tatlin había tomado un rumbo distanciado del suprematismo para dar cuerpo al constructivismo. Iván Klium, Iván Puni, Liubov Popova, Olga Rózanova, Iván Puni y Natalia Davidova, fueron igualmente integrantes de este movimiento suprematista, pero sus obras posteriores no respondieron estrictamente a la ideología de Malévich. Para ellos, esta última “fue más un impulso en la búsqueda de su camino individual en el nuevo arte que un manual para la acción” (Goriacheva, 2006, p.79).

Sin embargo, de sumo interés resulta el impresionante impacto posterior de la obra de Malévich. Desde los años sesenta, la presencia del cuadrado en las poéticas más avanzadas de la abstracción es obvia, podemos encontrarla en las obras de Ad Reinhardt<sup>20</sup> y Robert Ryman<sup>21</sup>, pero también en Carl Andre<sup>22</sup>, Sol LeWitt<sup>23</sup>, y sobre todo en Donald Judd<sup>24</sup>. La totalidad del corpus ideológico que da

---

<sup>20</sup> Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt, llamado también "Ad" Reinhardt, (Buffalo, Nueva York, 24 de diciembre de 1913- Nueva York, 30 de agosto de 1967), pintor y escritor, pionero del arte conceptual y del minimalismo, es comúnmente considerado como neodadaísta. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Reinhardt>

<sup>21</sup> Robert Ryman (30 de mayo de 1930) es un pintor estadounidense identificado con los movimientos de la pintura monocroma, el minimalismo, y el arte conceptual. La mayoría de sus obras presentan una pincelada influida por el expresionismo abstracto en pintura blanca sobre lienzos cuadrados o superficies metálicas. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Ryman](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Ryman)

<sup>22</sup> Carl Andre (16 de septiembre de 1935), escultor y poeta estadounidense, figura prominente dentro del movimiento conocido como minimalismo. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Ryman](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Ryman)

<sup>23</sup> Sol LeWitt (Hartford, Connecticut, 9 de septiembre de 1928-8 de abril de 2007, Nueva York). Artista ligado a varios movimientos incluyendo arte conceptual y minimalista. La pintura, el dibujo, la fotografía y las estructuras (término que él prefería al de escultura) son sus medios ar-

al traste con el minimalismo en las décadas del 60 y 70, da cuenta del impacto del cuadrado. Judd reseñó una exposición retrospectiva de Malévich en 1974, pues como se sabe, el cuadrado y el cubo dominaron el lenguaje minimalista.

Es curioso, que incluso en una obra como la de Joseph Kosuth<sup>25</sup> -de mediados de los sesenta- a pesar de subrayar su procedencia del *status* objetual tradicional de la pintura y del diseño visual/formal, se diera continuidad a la presentación de definiciones de palabras sobre grandes *cuadrados negros* de lienzo. En cambio, en la obra de Jasper Johns<sup>26</sup> o de Barnett Newman<sup>27</sup>, predecesores inmediatos de esta generación, el emblemático cuadrado apenas aparecía o desapareció completamente (Buchloh, 2004)<sup>28</sup>.

---

tísticos predominantes. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Sol\\_LeWitt](https://es.wikipedia.org/wiki/Sol_LeWitt)

<sup>24</sup> Donald Clarence Judd (1928 –1994), artista estadounidense asociado al movimiento minimalista. Su obra se basa en una constante búsqueda por la autonomía y la claridad del objeto construido, resultando en una presentación artística de un espacio sin jerarquía aparente. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Judd](https://es.wikipedia.org/wiki/Donald_Judd)

<sup>25</sup> Joseph Kosuth (Toledo, EE UU, 1945) Artista conceptual estadounidense. Formado básicamente en el campo artístico, también llevó a cabo estudios de filosofía y antropología. Su trayectoria demuestra su conocimiento y afinidad con los métodos de investigación propuestos por los filósofos del lenguaje L. Wittgenstein y A. J. Ayer. Recuperado en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kosuth.htm>

<sup>26</sup> Jasper Johns (Georgia, 1930) pintor, escultor y artista estadounidense ha integrado a su expresión pictórica una serie de elementos del arte pop. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Jasper\\_Johns](https://es.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns)

<sup>27</sup> Barnett Newman (29 de enero de 1905 - 4 de julio de 1970) fue un pintor estadounidense al que se relaciona con el expresionismo abstracto y un destacado exponente de la *pintura de campos de color* (*color-field painting*). Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Barnett\\_Newman](https://es.wikipedia.org/wiki/Barnett_Newman)

<sup>28</sup> Ver: *El arte conceptual de 1962 a 1969*. En: Buchloh, Benjamín H. D., (2004). *Formalismo e historicidad*. Ed. Cit.



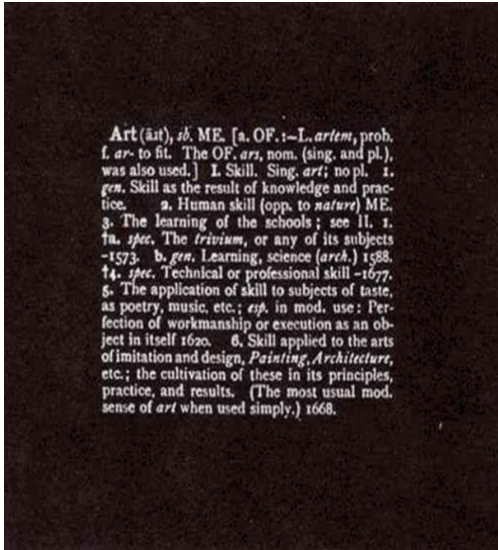


Foto No. 15. Joseph Kosuth.  
*Titled (Art as Idea as Idea)*,  
1967.



Foto No. 16. Ad Reinhardt en su taller.

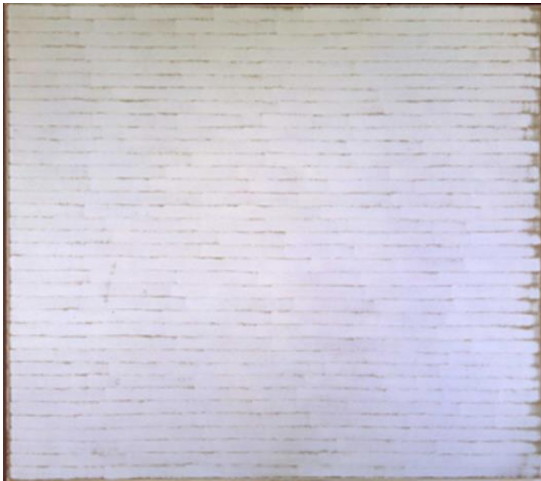
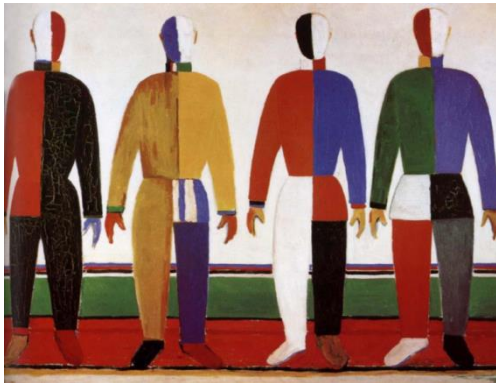


Foto No. 17. Robert Ryman Winsor, 1966.  
Óleo/lino. 160 x 160 cm.





*Foto No. 18. Grupo IRWIN, (Eslovenia).  
Cuadrado verde/Plaza Roja, 1992. Performance, instalación.*



*Foto No. 19. Kazimir Malévich.  
Al aire libre más deportivo, 1928-30. Óleo/lienzo.*



*Foto No. 20. Campaña Want It De Saks Saks Fifth Avenue  
(En: <http://nicefucking.graphics/campana-want-it-de-saks-saks-fifth-avenue>)*

Las recepciones artísticas del suprematismo de Malévich, y en particular de su célebre cuadrado, han tenido lugar en contextos y circunstancias histórico-culturales bien diferentes<sup>29</sup>, de aquí que la “filosofía” original del autor, en buena medida haya sido distorsionada o desapareciera. Quedó en pie, solo una estructura formal paradigmática que operó en el proceso de la creación como despliegue del suprematismo. Ese cuadrado que cumplió “la función de punto de partida al determinar el fin del arte figurativo tradicional y la transición de este a su fase abstracta” (Goriacheva, 2006, p.79).

No obstante, su efectividad visual fue reconocida ya desde la propia transición al constructivismo. Así lo admitiría Tatlin<sup>30</sup> e incluso el propio Aleksandr Rodchenko<sup>31</sup>, inveterado adversario de Malévich. En muchos de los posteriores diseños de los constructivistas, el cuadrado seguiría siendo una forma clave.

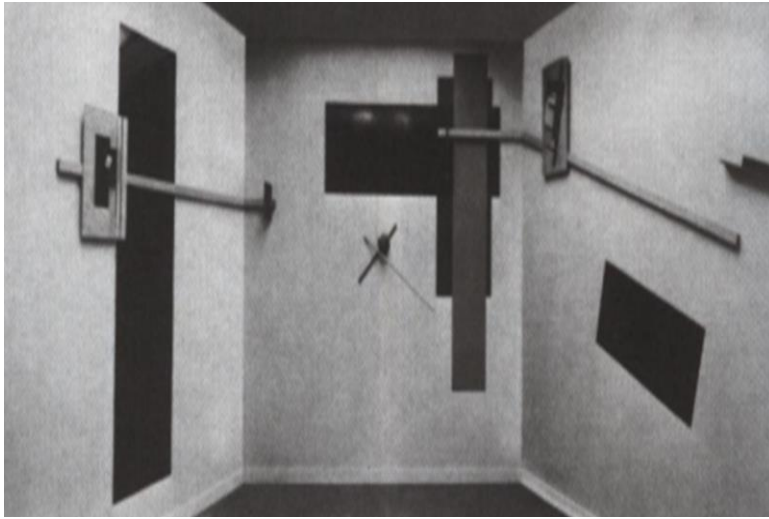


*Foto no. 21. Aleksandr Rodchenko.  
Construcción espacial suspendida Nº 1  
(Cuadrados dentro de cuadrados), 1920-*

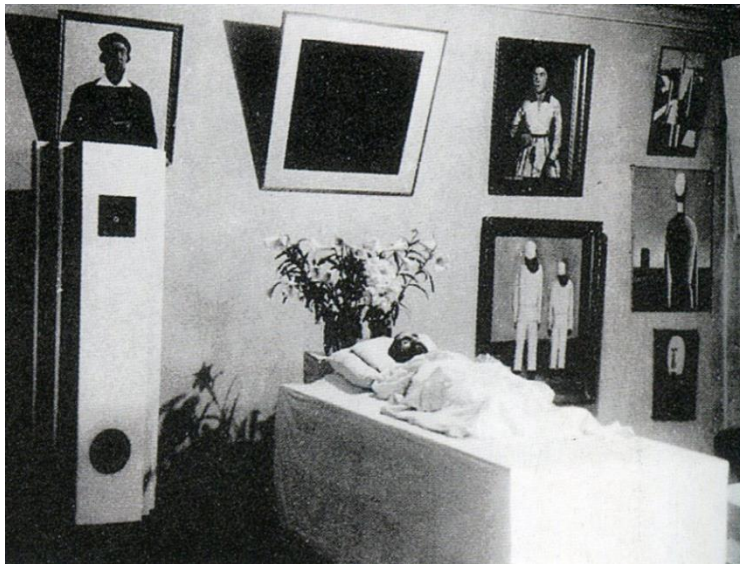
<sup>29</sup> El cuadrado *malevichiano* ha tenido incluso aceptación en la publicidad y en la moda, ámbitos bien distantes de su original propuesta.

<sup>30</sup> Vladimir Tatlin (1885-1953). Artista ruso, iniciador del constructivismo. Activo representante de la vanguardia soviética, defendió que el arte debía integrarse en el conjunto de la producción, disolverse en la vida cotidiana y renunciar a su actividad exclusivamente estética. Su maqueta para el “Monumento a la III Internacional” se convirtió en el paradigma del nuevo arte. Recuperado en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tatlin.htm>

<sup>31</sup> Alexander Rodchenko (1891-1956). Artista ruso. Además de fotógrafo, fue escultor, pintor y diseñador gráfico; uno de los fundadores del constructivismo ruso. Recuperado en: <http://www.xatakafoto.com/fotografos/rodchenko-el-constructivismo>



*Foto No. 22. El Lissitzky. Madera lacada en diferentes colores, Espacio Proun, para la Gran Exposición de arte de Berlín, 1923.*



*Foto No. 23. Funeral de Malévich, Leningrado, 1935.*

---

## **Capítulo II. Constructivismo y productivismo:**

### **lecturas y réplicas**

La situación de las vanguardias rusas cambió radicalmente tras la Primera Guerra Mundial y el triunfo de la Revolución bolchevique. Por una parte, los nuevos horizontes abiertos alentaron a casi todos, y las esperanzas fueron muchas. Por otra, las realidades se tornaron cada vez más, llenas de incertidumbre. La experimentación artística no se detuvo, pero debió sortear no pocos obstáculos y verse sometida a múltiples presiones. Esto se tradujo con toda claridad en el proyecto vanguardista de la relación arte-vida, fundado en renovadores modelos estéticos y en respuesta a definidos intereses ideológico-políticos.

El dominio que las prácticas artísticas tradicionales -como la escultura o la pintura de caballete- habían mantenido hasta entonces, fue profundamente cuestionado por los sectores más radicales de la vanguardia artística, expresado en la voluntad de hacer un arte comprometido con el esfuerzo socialmente transformador de la Revolución.

La profundización en los principios artísticos revolucionarios replantea el trabajo del arte y de los artistas de forma radical, exigiendo la conversión de estos en agentes esenciales del cambio histórico. Desde esta perspectiva, el artista dejaba de ser un productor de objetos de museo, para devenir creador de todo tipo de objetos y herramientas útiles a la sociedad.

Bajo la consigna de <arte de la producción>, un considerable grupo de intelectuales y artistas del movimiento constructivista, responden a la convocatoria nacional de inserción social del arte. De las nuevas condiciones de vida en la Re-

volución, y de la demanda social de nuevas formas y funciones para la práctica del arte, nace el productivismo; la nueva actitud suponía alejarse de las aproximaciones formalistas al problema del arte, para orientarse hacia prácticas de participación directa y activa en los planes productivos de construcción y de transformación social de la naciente unión de repúblicas socialistas. El productivismo se manifiesta entonces como la nueva teoría social del constructivismo en la que, en detrimento de la reflexión estética pura, se atiende a las nuevas funciones instrumentales del arte.

### **2.1 Constructivismo y productivismo: un proyecto contradictorio sobre la relación arte y vida. Transformación de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio**

Al ocaso del suprematismo de Malévich, siguió el auge constructivista. Podría decirse que el constructivismo emergió de cierto modo en controversia con aquel, pero sobre todo, respondiendo de uno u otro modo a las nuevas exigencias planteadas a los artistas por las cambiantes circunstancias sociales.

En estas últimas, los vanguardistas soviéticos -que se denominarían más tarde *constructivistas*- tuvieron que plantearse diferentes alternativas en distintos momentos. Primero, debían responder a las exigencias de prestar sus servicios directamente en la industria; luego, a las funciones asignadas en el plano ideológico y político, llamada *agitprop* (estrategia política de agitación y propaganda).

En el célebre Inkhuk (Instituto de Cultura Artística de Moscú)<sup>32</sup>, se gestó y estructuró el nuevo movimiento. Sus experimentos de laboratorio llegaron al controvertido abandono del *caballetismo* para pasar a la *producción*<sup>33</sup>. La estrategia principal inicial fue la obediencia al principio de la *cultura de los materiales*, la fidelidad a las peculiaridades de cada material empleado en las obras.

En 1916, el teórico soviético Nikolai M. Tarabukin<sup>34</sup> estableció una definición de *faktura*<sup>35</sup> que, en esencia, es válida para todo el periodo del *constructivismo del laboratorio*. En dicha definición se solapan las ideas de la *cultura de los materiales* y la de *faktura*:

La forma de una obra de arte se deriva de dos premisas fundamentales: el material o medio (colores, sonidos, palabras) y la construcción a través de la cual se organiza el material en un todo coherente para que adquiriera una lógica artística y un sentido profundo. (Buchloh, 2004, p.122)

Fue precisamente Vladímir Tatlin, obrero y artista, el primero que intentó observar esta doctrina artística, mediante su polémico proyecto *Monumento a la Tercera Internacional* (Ver foto No. 24); una obra paradigmática, conocida gracias a la detallada descripción del crítico e historiador del arte Nikolai Punin<sup>36</sup>, publica-

---

<sup>32</sup> Institución estatal de investigación bajo los auspicios del Departamento de Bellas Artes (IZO) del Comisariado de Educación del Pueblo.

<sup>33</sup> Como se ha precisado el término *caballetismo* se deriva, como es lógico, de pintura de caballete, pero se utilizó para designar cualquier tipo de objeto de arte autónomo, incluida la escultura. Pintura y escultura como los dos medios tradicionales de las artes visuales que debían superarse.

<sup>34</sup> Nikolai Mikhailovich Tarabukin (1889-1956) Filósofo y crítico de arte ruso.

<sup>35</sup> Sobre el controvertido término *faktura* no existe unanimidad de criterios definitorios. Se ha aceptado que este no es estrictamente equivalente a su significado en el ámbito artístico occidental. En su documentado estudio *De la factura a la factografía*, Benjamin Buchloh se refiere en extenso a las diversas aproximaciones a su esclarecimiento y definición.

<sup>36</sup> Nikolai Nikolayevich Punin (1888-1953). Historiador de arte y escritor ruso. Editó varias revistas, como *Izobrazitelnoye Iskusstvo*; fue cofundador del Departamento de Iconografía en el Mu-



da en ocasión de la presentación de la misma y por las propias declaraciones del artista. Del proyecto, quizá lo más interesante sea la figura del Monumento, una suerte de espiral -que de uno u otro modo- se percibía como signo hegeliano-leninista del ascenso dialéctico, en oposición a la concepción del progreso lineal burgués.

En el diseño se previó que el monumento tendría carácter utilitario, con la instalación en diferentes planos de las diversas instituciones soviéticas y de la III Internacional. Tendría el marcado propósito de emular o desafiar a la célebre Torre Eiffel parisina.



Foto 24. Vladímir Tatlin.  
*Monumento a la Tercera Internacional* (proyecto), 1919-1920.

Elogiado el proyecto por el poeta Vladímir Maiakovsky<sup>37</sup>, es bien conocido que lo calificó como *el primer monumento sin barba*, en la medida que se apartaba significativamente de la escultura monumental tradicional. Era, en realidad, uno de los primeros monumentos que asumía la modernidad, tras los proyectos y realizaciones de Augusto Rodin<sup>38</sup> a finales del siglo XIX.

Sin embargo, en el Inkhuk, Aleksandr Rodchenko y sus amigos del Grupo de Trabajo de Análisis Objetivo se apresuraron a someter a crítica el proyecto de Tatlin. Se negó su viabilidad desde varios puntos de vista, y sobre todo desde su no fidelidad a la cultura de los materiales.

Típico en esta clase de controversias, los seguidores de Rodchenko consideraron que “su organización formal seguía siendo un secreto indescifrable que abominaba del «individualismo burgués»: no era una construcción sino una composición de autor” (Foster et al. 2006, p.176). Semejante valoración ponía de manifiesto el criterio que asociaba entonces la idea de construcción con una realización diseñada y ejecutada grupalmente, ajena a toda referencia autoral individual.

El Monumento de Tatlin no pasó de ser un proyecto-maqueta, nunca llegó a realizarse. Esta forma quedó suspendida en el tiempo como un emblema de época y figura mítica de todas las utopías; especialmente de las utopías revolucionarias. Su atractivo permite comprender, que muchos artistas posteriores dirigieron sus

---

<sup>37</sup> Vladímir Maiakovsky (1893-1930). Poeta soviético. De origen humilde, su militancia en el Partido Bolchevique le causó numerosos problemas con las autoridades de Moscú, hacia donde su familia se había trasladado. En 1911 se unió a los primeros futuristas y participó en la redacción del primer manifiesto futurista ruso.

Recuperado en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/maiakovski.htm>.

<sup>38</sup> François-Auguste-René Rodin (1840-1917). Escultor francés, contemporáneo del Impresionismo. Considerado uno de los padres de la escultura moderna. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Rodin](https://es.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin)



miradas al utópico monumento, del que no faltaran incluso apropiaciones de homenaje.

Tatiana Goriacheva<sup>39</sup> considera que la definición práctica del constructivismo pudiera ubicarse en 1914, aun antes del Monumento, cuando Tatlin expuso por primera vez sus relieves pintados o contrarrelieves, en la exposición 0.10. Apunta el hecho de que, Tatlin afirmó en su autobiografía de 1929, ser el fundador del constructivismo y de su influencia en los constructivistas.

Como resultado, los contrarrelieves no solo señalaron el camino para la creación de objetos abstractos tridimensionales, también “contenían un potencial expresivo puesto de manifiesto en la búsqueda del principio constructivo, arquitectónico y en el interés por la factura y el material dentro de los límites de la superficie plana del cuadro” (Goriacheva, 2006, p.81).

Sin embargo, para los constructivistas liderados por Rodchenko, la verdadera definición de los objetivos del movimiento se obtuvo cuando más tarde, centraron su atención en la disyuntiva *construcción/composición*. En una definición ofrecida por Varvara Stepánova<sup>40</sup> (citada por Buchloh, 2004), se contraponen construcción y noción tradicional de la composición:

---

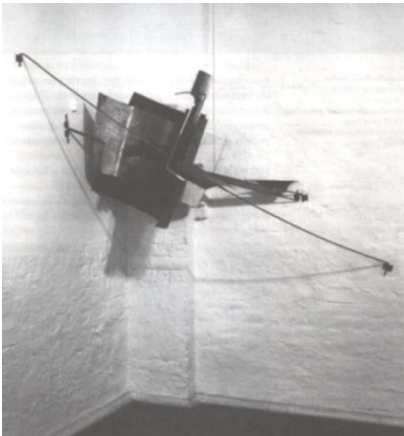
<sup>39</sup> Tatiana Goriacheva. Moscú (1954). Crítico e historiadora del arte ruso, especialista en la vanguardia rusa. Desde 1977 ha estado trabajando en la Galería Tretyakov de Moscú. En 1996 defendió su tesis para el grado de doctor en arte sobre el tema: “*Suprematismo como una utopía: la relación entre la teoría y la práctica en el arte conceptual de Malévich*”. Tomado de: Wikipedia Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0,\\_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0\\_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0,_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0)

<sup>40</sup> Varvara Fiódorovna Stepánova (1894-1958). Artista rusa relacionada con el movimiento constructivista. Seguidora de Malévich y esposa de Rodchenko. (Ver foto, No. 27). Tomado de: Wikipedia Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Varvara\\_Step%C3%A1nova](https://es.wikipedia.org/wiki/Varvara_Step%C3%A1nova)

La composición es el enfoque contemplativo que adopta el artista en su obra. La técnica y la industrialización han obligado al arte a afrontar el problema de la construcción como proceso activo y no como reflexión contemplativa. El carácter “sagrado” de una obra como objeto único queda destruido. El museo deja de ser donde se atesora este tipo de objetos para convertirse en un archivo. (Buchloh, 2004, p.125)

Esos debates mostraron, cuan serias divergencias existían entre los vanguardistas soviéticos evidenciando la confrontación de ideologías artísticas opuestas. También pusieron al descubierto, cuan significativa era la autoritaria presión que los acontecimientos socio-políticos ejercían sobre estos artistas.



*Foto No. 25. Vladímir Tatlin.  
Relieve de esquina. Hierro, zinc y  
aluminio, 1915.*



*Foto No. 26.  
Aleksandr Rodchenko (1891-1956)  
y Varvara Stepánova (1894-1958).*



Foto No. 27. Dziga Vertov.  
*Hombre con cámara de cine.*  
Poster de los hermanos Stenberg,  
(1929).



Foto No. 28. Aleksandr Rodchenko. Car-  
tel de la película "El Acorazado  
*Potemkin*". Cromolitografía, 1926.

Las definiciones del constructivismo atravesaron por momentos de verdaderos enfrentamientos, principalmente entre Malévich -el creador del suprematismo- y Rodchenko, su rival y líder del nuevo movimiento. En 1919 se inauguró la *X Exposición Estatal. Suprematismo y arte no-objetivo*; esta exposición marcó un hito decisivo en el arte de Malévich y de Rodchenko. El primero, expuso su serie de *Cuadrados blancos sobre fondo blanco*. Rodchenko por su parte, mostró su serie *Negro sobre fondo negro*. A pesar de las presiones y demandas del contexto social, se aprecia que el pensamiento de Rodchenko todavía se movía en las cate-

gorías del *arte por el arte*, que más tarde -no sin contradicciones intestinas- serían abandonadas.

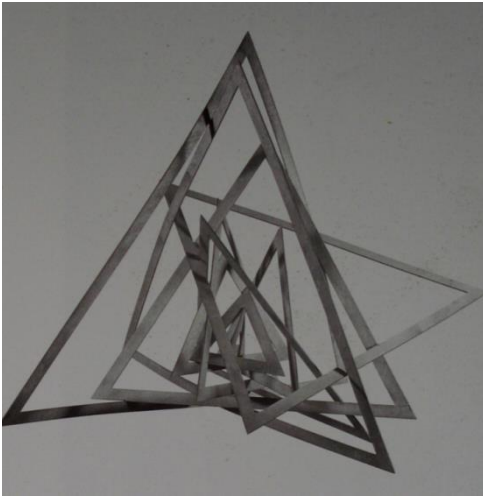


Foto No. 29. Aleksandr Rodchenko.  
*Construcción espacial suspendida Nº 13*, 1920-1993.  
Contrachapado de madera de melocotonero.

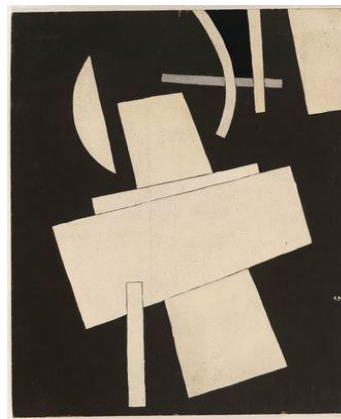
No obstante, en los años siguientes, el nuevo líder del movimiento continúa desarrollando y profundizando su búsqueda sobre la denominada *pureza formal*. Rodchenko llevó hasta sus últimas consecuencias lógicas, la separación de color-línea y la integración de forma y plano que los cubistas habían iniciado con tanto ímpetu. Esto puede apreciarse con elocuencia, cuando en 1920-1921 llega -más o menos de forma simultánea- al conjunto de sus *Construcciones colgantes* (Ver foto No. 29), y al célebre tríptico *Colores puros: Rojo, Amarillo, Azul* (Ver foto No. 30).



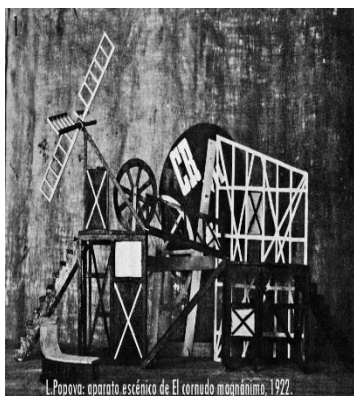
*Foto No. 30. Aleksandr Rodchenko.  
Color puro rojo, color puro amarillo, color puro azul, 1921.  
Óleo/lienzo, 62,5 x 52,5 cm.*



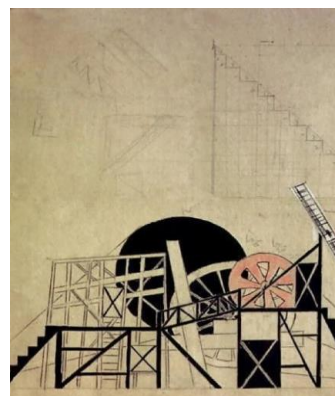
*Foto No. 31. Liubov Popova.  
La arquitectura pictural, 1916.*



*Foto No. 32. Liubov Popova.  
S/T. Gouache/tabla, 1916-17.*



*Foto. No. 33. Liubov Popova.  
El cornudo magnánimo. Aparato escénico, 1922.*





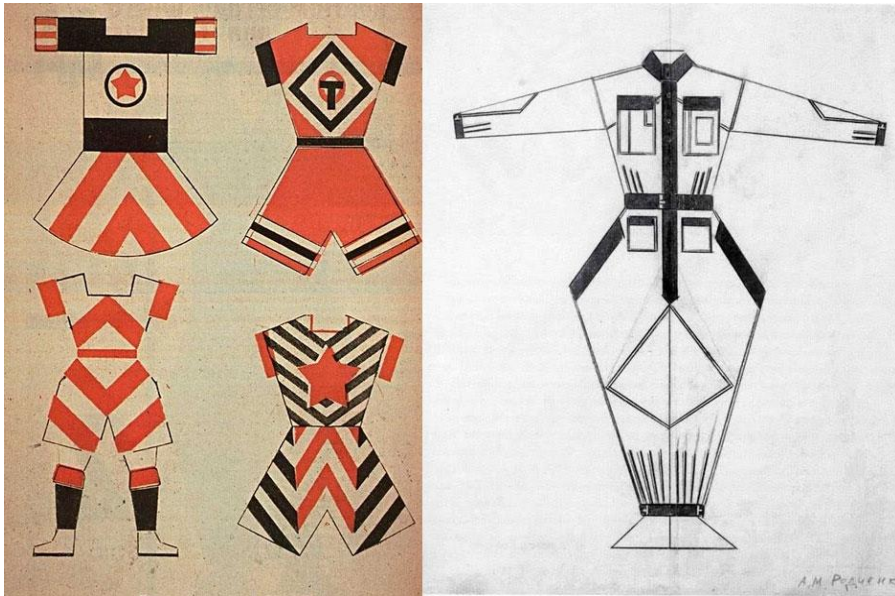


Foto No. 34. Varvara Stepánova.  
*Diseños de ropas deportivas, 1923.*

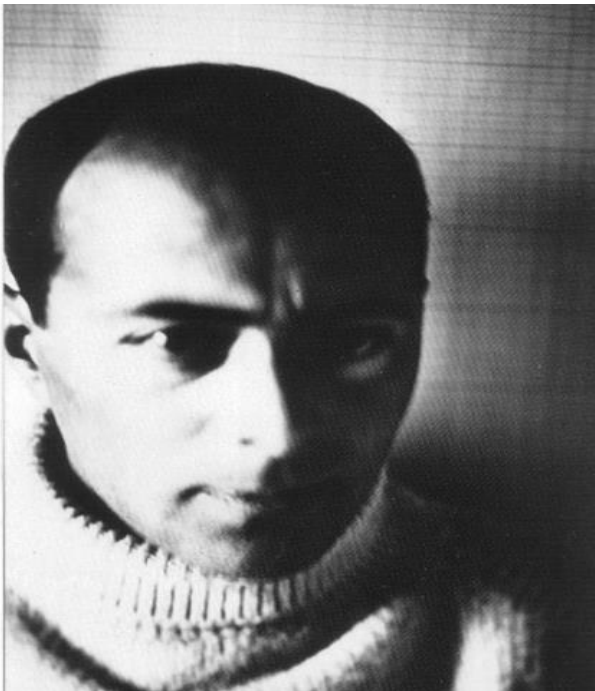
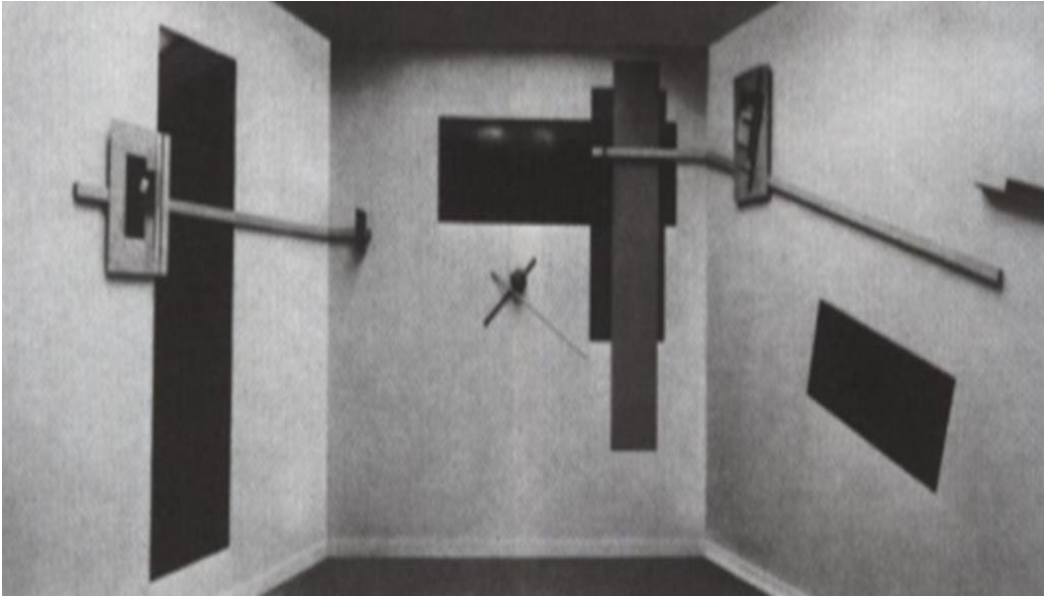


Foto No. 35. Lászar Márkovich Lissitzky  
(El Lissitzky), 1890-1941.



*Foto No. 36. El Lissitzky. Madera lacada en diferentes colores, Espacio Proun para la Gran Exposición de arte de Berlín, 1923.*



*Foto No. 37. El Lissitzky. Proyecto para la tribuna de Lenin, 1920*

Entre tanto, en 1920, otros artistas como Naum Gabo<sup>41</sup>, Anton Pevsner<sup>42</sup> y Gustav Klutssis<sup>43</sup> saltaron a la palestra con una exposición y un *Manifiesto realista*. Las concepciones constructivistas resultaron aún más diversas a partir de aquí. En los casos de Gabo y de Pevsner, dichas concepciones se radicalizaron más tarde tras el establecimiento de ambos en los Estados Unidos. Como se verá más adelante, allí difundieron un enfoque constructivista muy personal, dominante durante mucho tiempo en la recepción de Occidente; la misma obedecía más a sus propias interpretaciones e intereses que a la efectiva idea y al despliegue del constructivismo en la URSS.

Un momento de suma importancia en el posterior desarrollo del constructivismo -en sus derivas productivistas- fue sin dudas, la adopción del fotomontaje. Como apuntamos antes, las técnicas en cuestión fueron descubiertas relativamente tarde. Según Buchloh (2004):

Parecen haber servido como fase de tránsito entre el desarrollo cabal de la crítica moderna de las convenciones de la representación [presente ya en el constructivismo] y la conciencia emergente de la necesidad de construir representaciones icónicas para un nuevo público de masas. (p. 128)

Buchloh señala a Gustav Klutssis como el primer artista que utiliza fragmentos de fotografías icónicas de la Revolución en sus obras, superando así la pureza

---

<sup>41</sup> Naum Neemia Pevsner (1890-1977) Escultor ruso, fundador del movimiento constructivista, que se caracterizó por la realización de esculturas a partir de materiales industriales. Recuperado de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gabo.htm>

<sup>42</sup> Anton o Antoine Pevsner (1886-1962) Escultor francés de origen ruso. En 1920, Pevsner y Gabo publicaron el Manifiesto Realista, donde afirman que el arte tiene un valor absolutamente independiente y una función que desempeñar en la sociedad. Recuperado de: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pevsner\\_anton.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pevsner_anton.htm)

<sup>43</sup> Gustav Klutssis (1895–1938). Fotógrafo ruso, pionero y miembro importante de la vanguardia constructivista a inicios del siglo XX. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Klutssis](https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klutssis)



formal de la pintura suprematista rusa; fue discípulo de Malévich y colaborador de El Lissitzky<sup>44</sup>, pero su obra fue elucidándose de modo progresivo hasta la celebración del montaje fotográfico. Sin lugar a dudas, a Klutsis le cabe el mérito de haber iniciado el camino de mayor fecundidad y trascendencia en el despliegue práctico de la teoría social del constructivismo.

La técnica del fotomontaje había alcanzado una gran difusión desde 1919 aproximadamente, cuando ya se empleaba de forma habitual, tanto en la fotografía como en publicidad comercial. El montaje fotográfico se convirtió rápidamente, en un nuevo paradigma moderno y se registró tanto en los dadaístas berlineses como entre los constructivistas rusos.

Las especificidades, en ambos casos, estuvieron determinadas en buena medida por los respectivos contextos socio-culturales: Heartfield, Grosz, Hausmann y Hoch orientaron el fotomontaje hacia la aguda crítica de la realidad alemana previa al ascenso del fascismo; Klutsis, El Lissitzky y Rodchenko, por el contrario, lo convirtieron en un medio de propaganda política a favor de las condiciones de la construcción de una nueva sociedad en la URSS.

En el prólogo al catálogo de la exposición “Fotomontaje, Berlín, 1931”, Klutsis aseguró haber sido el primero en utilizar el fotomontaje, y aprovechó la ocasión para subrayar diferencias esenciales entre el fotomontaje soviético y el de los dadaístas berlineses. En general, afirmó que existían dos tendencias en el desarrollo del fotomontaje: la primera, proveniente de la publicidad norteamericana, utilizada

---

<sup>44</sup> Lazar Márkovich, (El Lissitzky), (1890-1941). Arquitecto y artista constructivista ruso. Con la revolución de 1917, El Lissitzky entró de lleno en los movimientos vanguardistas de su país, colaborando en la decoración de las calles de Moscú. En 1919 conoce a Malévich y se hace suprematista. Recuperado de: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lissitzky-el>

por dadaístas y expresionistas; la segunda, nacida en la Unión Soviética junto a las fuerzas del LEF, con carácter político y militante (Klutsis, Gustav, 1931, pp. 119-132)<sup>45</sup>.

Sin embargo, en ambas situaciones, los artistas se vieron compulsados a emplear el fotomontaje, afrontando las evidentes dificultades de la transformación paradigmática implícita en este procedimiento, para encontrar una salida a la crisis de la representación. Al mismo tiempo, estos creadores actuaron como si no hubiesen querido sacrificar ninguna de las virtudes modernas, logradas en sus obras pictóricas y escultóricas. Virtudes como la transparencia de los procedimientos constructivos, la autorreferencialidad de los dispositivos de significación pictórica, la organización espacial reflexiva y el énfasis general en la tactilidad, es decir, en la naturaleza construida de sus representaciones (Buchloh, 2004).

Desde una perspectiva semiótica, en este momento, se reducen todas las operaciones formales y materiales a puros signos indéxicos (ejemplo de ello es la obra de Duchamp, especialmente con sus célebres *ready-mades*); el fotocollage y el fotomontaje reintrodujeron la iconicidad en las convenciones estéticas de la representación. Ello no estuvo solo determinado por el proyecto de sortear la representación icónica, vetada en la modernidad, sino por causas relacionadas con las condiciones de recepción de la obra artística.

Los fotomontajes constructivistas (y de los tardíos dadaístas berlineses) intentaron responder a la exigencia de llegar a públicos más amplios, de allí el pro-

---

<sup>45</sup> Publicación original en ruso de Gustav Klutsis: “*Fotomontázh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva*”; En: *Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei ob-yedinéniya Oktyabr* [Frente artístico: la lucha de clase frente a las artes tridimensionales. Editado por el grupo Oktyabr]. Moscú, Leningrado, 1931.

nunciado carácter documental y didáctico de los mismos. Sobre este y otros aspectos en torno a las condiciones de recepción del trabajo artístico, da cuenta en el epígrafe siguiente.



Foto No. 38. Gustav Klutsis.  
Cartel para la campaña de  
electrificación de todo el país.  
1921.



Foto No. 39. El Lissitzky.  
Fotomontaje para el catálogo del pabellón  
soviético para la *Exposición Pressa*,  
Colonia, 1928.



Foto No. 40. El Lissitzky.  
*Exposición Pressa*. Colonia, 1928. Instalación fotográfica.

## 2.2 Transformaciones de los lenguajes artísticos en la evolución del constructivismo al productivismo

Gran parte de los artistas constructivistas se autodenominaron más tarde *productivistas*, en la misma medida en que sus proyectos respondían cada vez más a los requerimientos inmediatos de la producción y de la propaganda política. Ellos comprendieron que el cambio de técnicas artísticas, no respondía solamente a la reflexión estético-artística. Debían considerar ante todo, la necesidad de orientarse hacia un nuevo público y nuevas formas de distribución, difusión y recepción del producto artístico.

Sin embargo, motivados por esa necesidad, quizá sin plena conciencia del alcance de sus proyectos y obras, sus búsquedas abrieron un territorio de nuevas prácticas y teorías que desbordarían con creces los marcos establecidos por la institución artística. Las lecciones emanadas de esta búsqueda serían experimentadas y valoradas mucho tiempo después.

La mayor parte del trabajo de los constructivistas, derivó hacia la invención y producción material de nuevos tipos de objetos útiles a la vida y a los procesos de transformación en el Socialismo. En este sentido, es de sumo interés el legado constructivista en no pocas esferas de la producción artística y cultural, desplegada en diversas y significativas formas de acción: diseños industriales y gráficos, proyección de modelos arquitectónicos y de interiores para la industria, hasta diseños de particulares prototipos de vestuario proletario.

El diseño textil y de ropas para diversos usos, fue una labor significativa en muchos artistas militantes del constructivismo productivista. Popova<sup>46</sup> y Stepánova se destacaron en esta nueva dirección del trabajo artístico. Sus propuestas, evidenciaron el hábil empleo de las formas constructivistas (también se apelaba a las geometrías suprematistas), conjugadas con los tradicionales trajes rusos, con sus contrastes de colores y sus simbólicos decorados. Eran prototipos orientados y diseñados para posibles elaboraciones masivas y de bajo costo, destinados para las grandes masas de pueblo trabajador.

De igual manera, la antigua fábrica imperial de porcelanas fue convertida en centro de proyección y realización de vajillas, para el consumo interno y para la venta al extranjero. En la decoración de platos de porcelana y otros utensilios del hogar, trabajaron varios suprematistas y sobre todo, constructivistas-productivistas. Platos, bandejas, cubiertos y otros utensilios domésticos, fueron entonces decorados empleando los nuevos símbolos y lemas revolucionarios soviéticos. Se inauguraba así la llamada *porcelana de agitación*<sup>47</sup>.

En algunos casos, recurrieron a los lenguajes del cubismo, del suprematismo, y de los primeros dibujos, pinturas y objetos constructivistas. Artistas reconocidos como Popova, Rodchenko y hasta el propio Malévich, participaron en estos proyectos que vinculaba el arte con la vida cotidiana. En realidad, en esta empresa se involucraron igualmente otros creadores menos conocidos y estudiantes de

---

<sup>46</sup>Liubov Sergueïevna Popova (1889-1924), fue una pintora rusa asociada a las vanguardias de la época revolucionaria (constructivismo soviético, suprematismo y cubo-futurismo). Tomado de: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Liubov\\_Popova](https://es.wikipedia.org/wiki/Liubov_Popova).

<sup>47</sup> Ver fotos de la No. 41-43



escuelas técnicas soviéticas, quienes recibieron clases impartidas por Kandinsky, Malévich, Rodchenko y otros, sobre estas técnicas.



*Foto No. 41. Decoración de platos de porcelana y otros utensilios del hogar (Antigua fábrica imperial de porcelanas), 1921.*



Foto No. 43. Nicolai Suetin. Vajilla del hogar, 1923.



Foto No. 44. El Lissitzky.  
Diseño de Cubierta de libro acerca de dos cuadrados, 1922.

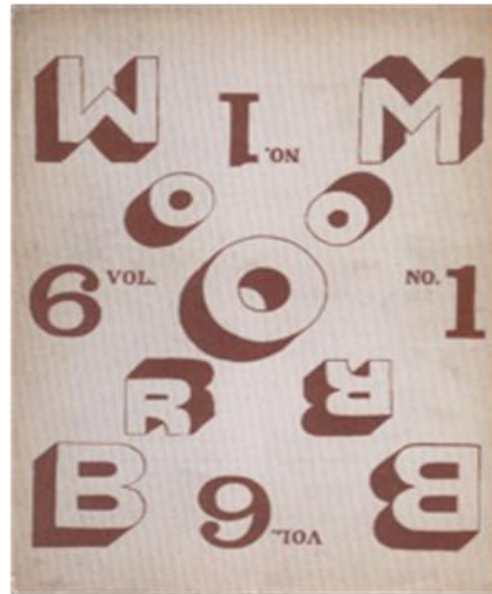
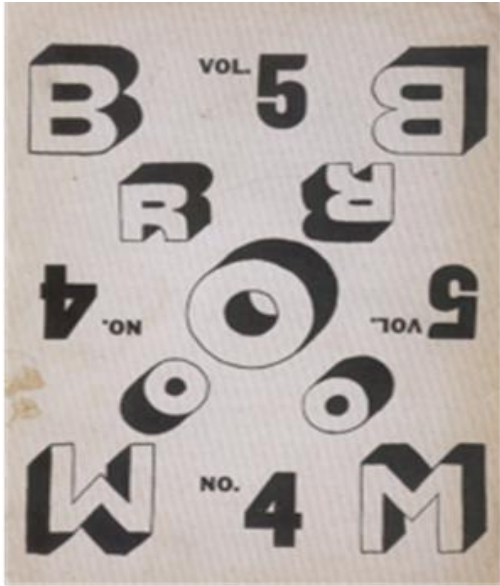


Foto No. 45. Portadas de la *Revista Broom* (Vol.5/ 3 de febrero de 1923 y Vol. 6/ 1 de enero de 1924).



Foto No. 46. Libro de *Arquitectura*, 1927.



Foto No. 47. Portada de la *Revista Lef*, 1924.





Foto No. 48. Portada de la Revista Lef (No. 2 y No. 3 1923).

Con el propósito de colaborar en las campañas de agitación y propaganda revolucionaria, Rodchenko y El Lissitzky realizaron muchos diseños para cubiertas de libros y revistas<sup>48</sup>. Klutsis y otros, se distinguieron en la proyección y realización de carteles.

Los trabajos iniciales de Rodchenko y El Lissitzky, testimonian el protagonismo de la línea y las composiciones geométricas, así como del uso de las verticales y horizontales propias del lenguaje visual del constructivismo de laboratorio. El uso del color rojo capitalizaba todo su potencial simbólico en la intersección con las provocadoras consignas insertadas, desempeñando un efecto igualmente significativo en las nuevas coordenadas ideológicas de la política revolucionaria.

<sup>48</sup> Ver fotos No. 44-48.

Bajo la sombra de las nuevas técnicas de fijación objetiva, el recurso de la composición geométrica en la producción gráfica de ambos artistas, paulatinamente, fue cediendo lugar al empleo combinado de fotografías documentales. La yuxtaposición de imágenes fotográficas daría paso a la extendida práctica del fotomontaje.

No hay dudas, de que fue en el terreno del fotomontaje donde los constructivistas-productivistas desplegaron toda su energía creativa. Este nuevo medio se derivaba, de cierto modo, de las prácticas del collage, pero se distinguía de este - ante todo- por la ausencia de pintura como base, y por el empleo de fotografías o fotogramas con un marcado sentido publicitario o propagandístico, dirigido a un gran público necesitado de orientación y educación ideológica. De hecho, el fotomontaje fue síntesis de varias técnicas, extendiendo considerablemente las posibilidades expresivas y comunicativas de las artes visuales del momento.

Al hacer el balance de su propio trabajo en esta prometedora línea, Gustav Klutsis resumía en su artículo, “El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación”, las innovaciones asociadas al mismo. Innovaciones que, de uno u otro modo, fueron y son asumidas en el diseño y la realización de afiches o posters publicitarios, propagandísticos comerciales y políticos, hasta hoy día. Según Klutsis, (2012):

El fotomontaje provocó una “reconstrucción técnica en las artes”, una “revolución en lo referente a los métodos de composición del cuadro”. Enriqueció “el arte propagandístico con métodos de trabajo nuevos y exactos mediante la introducción de la precisión documental y la flexibilidad de composición”. Permitió el dinamismo que superaba la estaticidad del dibujo y sirvió de mé-

todo pertinente para la influyente divulgación política de nuevo tipo que superaba “las características amaneradas de la publicidad burguesa”. Se acreditó como “un nuevo tipo de ilustración de libros para el uso masivo. (p. 117)

Con agudeza, Klutxis aprecia la influencia del fotomontaje en otras artes visuales, en la pintura, en la fotografía, en las artes gráficas, en el cine y en el montaje de exposiciones. En este sentido, lo celebró como “un género típico del arte revolucionario de la Unión Soviética” (p. 118), que había traspasado ya los límites de su geografía (con ello expresa su absoluta convicción de ser este un medio originalmente soviético, más que alemán).

Cuando Klutxis (2012) hace referencia a los “métodos de trabajo nuevos y exactos mediante la introducción de la precisión documental” (p. 117), sitúa los valores del fotomontaje en la veracidad de sus imágenes dado el carácter mecánico del sistema de representación fotográfica, sin las mediaciones naturales de la pintura, escultórica o las formas generales del arte tradicional en sus aproximaciones a la realidad.

Recordemos que la reflexión de Klutxis tiene como fondo de contraste, las demandas revolucionarias acerca de la <veracidad> y el <realismo> que deben caracterizar a las nuevas las representaciones artísticas. En el momento en que Klutxis escribe este ensayo, la fijación objetiva de los hechos reales se había convertido en una categoría de valor fundamental del nuevo arte revolucionario soviético.



Foto No. 49. Gustav Klutsis.  
Cada uno vota en las elecciones, 1930.

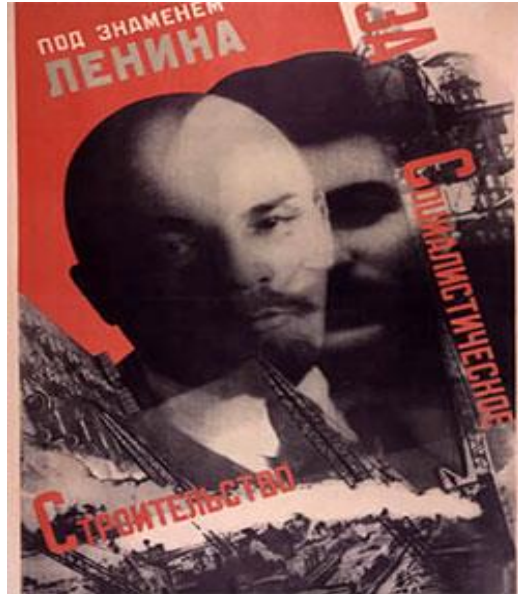


Foto No. 50. Gustav Klutsis.  
La electrificación de todo el país, 1920.



Foto No. 51. Gustav Klutsis.  
All Union Olympiad Spartakiada,  
Swimmer, 1928.



Foto No. 52. Aleksandr Rodchenko.  
Libros Anuncio publicitario, 1924.  
Fotografía y guache.

Este es el caso de El Lissitzky, quien en 1926 asociaba la práctica estética del *arte de la producción* a nuevas condiciones de recepción y circulación del producto artístico, vinculadas al desarrollo en la distribución que tenía lugar en otros medios de comunicación: libros, diseño gráfico, películas, etc. En su significativo artículo “El artista en la producción”<sup>49</sup>, El Lissitzky resume sus puntos de vista sobre los cambios que llevaron al empleo de la fotografía y la práctica del fotomontaje en las vanguardias soviéticas, según cita de Buchloh (2004):

El fotomontaje surgió en los años siguientes a la Revolución y se desarrolló a partir de entonces como resultado de las necesidades sociales de nuestra época y del hecho de que los artistas tomaran contacto con técnicas nuevas. Este procedimiento llevaba utilizándose desde hacía tiempo en Norteamérica en el campo de la publicidad, los dadaístas lo usaron en Europa para atacar el arte burgués oficial y en Alemania llegó a utilizarse con fines políticos. Pero solo aquí, gracias a nuestros trabajos, el fotomontaje adquirió una forma estética socialmente determinada. Como cualquier otra forma de expresión artística, fue creando sus propias leyes internas de formación. Sus enormes posibilidades expresivas hicieron que los trabajadores y los círculos Komsomol se entusiasmaran con las artes plásticas y ejerció una gran influencia en los periódicos y carteles. El fotomontaje en su fase de desarrollo actual usa fotografías enteras y acabadas como elementos con los que construir una totalidad. (p.132)

---

<sup>49</sup>El artículo de Lissitzky “El artista en la producción” se afirma como una de las más tempranas declaraciones de la nueva orientación. También se incluyen *el Manifiesto productivista de Rodchenko y Stepanova* en 1921 y el manifiesto de Ossip Brik, *Dentro de la producción*, publicado en *Lef* en 1923.



El Lissitzky se había mostrado ya como ferviente productivista en sus célebres *Proun* y como diseñador de exposiciones. En estas últimas, bien relevantes en Occidente, se evidenció como creador de una gramática vanguardista<sup>50</sup>. Esto se puede explicar cabalmente como el tránsito de la *faktura* -rasgo esencial del paradigma moderno de la primera etapa de la vanguardia soviética- a una atención renovada a la llamada *capacidad factográfica* de la fotografía, que tuvo como objetivo poner de manifiesto aspectos de la realidad, sin interferencias o mediaciones. Todo esto, en función de la orientación manifiesta hacia un nuevo público.

A El Lissitzky se debió el diseño y la presentación del pabellón soviético para la “Exposición Internacional de editores de periódicos y libros” en Colonia, Alemania, 1928; primera exposición de este tipo celebrada, y secundada luego por un grupo de diseñadores gráficos de *agitprop*. Se construyó un gigantesco fotofresco conformado por grandes fotos yuxtapuestas de diversas perspectivas, para crear cierto dinamismo.

De primera intención, el fotofresco parecería un decorado arquitectónico o un mural, pero en realidad, la tecnología empleada y la propia naturaleza del montaje, le otorgaban a la obra un especial dinamismo que remitía al cine, con mayor exactitud al cine documental y en la serie de noticieros conocidos como *cine ver-*

---

<sup>50</sup> Al respecto, se ha vuelto a hablar en la reciente muestra de la obra de El Lissitzky en el Museo Picasso de Málaga. La muestra, titulada *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad* reunió alrededor de 130 piezas, entre revistas, diseños arquitectónicos, fotografías. Según las crónicas de la misma se trataba de recorrer la producción de “un creador multidisciplinar, precursor del constructivismo y el suprematismo, propagandista de la URSS estalinista y excelso tipógrafo [de] abarcar y apretar la completa carrera de un hombre de vida corta (1890-1941) con las ideas muy claras”. Ver información recuperada en:

<http://www.malagahoy.es/article/ocio/1801827/la/musa/hombre/nuevo.html>,

<http://www.diariosur.es/culturas/201406/23/museo-picasso-prende-mecha-20140623151625.html>.

<https://www.facebook.com/antonio.malaga/posts/10203201665715778>

*dad*<sup>51</sup>, experimentado por cineastas vanguardistas como Dziga Vértov<sup>52</sup>, entre los más sobresalientes.

La ulterior amistad entre El Lissitzky y Dziga Vértov permitió un fructífero diálogo entre ambos sobre las técnicas de montaje, las que resultaron cada vez más audaces. De la contingencia del *collage* inicial o incluso, de los primeros fotomontajes se pasó a una rigurosa utilización de los nuevos medios de información documental.

Estos presupuestos artísticos, unido a los fracasos constructivistas y productivistas de llevar adelante con éxito sus propuestas de vincular arte y producción, dada la escasez de materiales y la incompreensión de los funcionarios, condujeron al desplazamiento -cada vez mayor- de los artistas de las vanguardias soviéticas hacia los territorios del diseño de tipos, publicaciones y carteles, la propaganda y el montaje de exposiciones.

Esto se aprecia de modo muy especial, en las sucesivas experiencias renovadoras de Rodchenko en la fotografía y el cine. En las crónicas de la amplia muestra de su obra en las sucesivas exposiciones de 2006 y 2009, en la Tate Modern de Londres y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, fueron destacados los originales ángulos de cámara y el sofisticado montaje realizado por Rodchenko en aquel periodo de búsquedas.

---

<sup>51</sup> Este concepto se aborda en las publicaciones vanguardistas de teoría y noticias cinematográficas fundadas por el cineasta soviético Dziga Vértov.

<sup>52</sup> Seudónimo de Denís Abrámovich Káufman (Białystok, actual Polonia, 2 de enero de 1896 - Moscú, 12 de febrero de 1954), director de cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales, como *El hombre de la cámara* (1929), que revolucionaron el género documental. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Dziga\\_Vértov](https://es.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vértov)



En respuesta a las condiciones socio-políticas de su contexto, Rodchenko - en sintonía con El Lissitzky, y sus colegas cineastas y diseñadores- se propuso permitir “a los espectadores contemplar sus vidas y su entorno social cotidiano bajo una nueva perspectiva” (“Rodchenko y Popova”, 2009).



*Foto No. 53. Aleksandr Rodchenko. Retrato de Vladímir Maiakovski con cigarrillo, 1924. Gelatina de plata.*



*Foto No. 54. Aleksandr Rodchenko. Pionero con corneta, 1930. Gelatina de plata.*



*Foto No. 55. Aleksandr Rodchenko. Revista Cine ojo. 1925*



*Foto No. 56. Rodchenko y Stepanova. Club Obrero, 1925.*

En la fotografía, Rodchenko llegó a ser uno de los maestros más influyentes del siglo gracias a sus perspectivas forzadas, su fascinación por la diagonal y los planos contrapicados. Pero, igualmente experimentó con la tipografía en grafismo y la publicidad, muchas veces en colaboración con el poeta Vladímir Maiakovsky.

Con el empleo de tan amplio espectro de lenguajes artísticos, Rodchenko no solo se levantó junto a El Lissitzky como uno de los artistas soviéticos más relevantes y eficaces; también se destacaría, como un dotado investigador teórico quien pensó acertadamente sobre sus propios proyectos y realizaciones. En este sentido, basta referir la reflexión realizada por él en 1928 cuando escribía: “Nosotros, educados para ver lo habitual y lo ya instaurado, debemos descubrir el mundo de lo visible. Debemos revolucionar nuestro pensamiento visual. Debemos quitarnos del ojo un velo llamado desde el ombligo”. (“Rodchenko y Popova”, 2009)

Este “descubrir el mundo de lo visible” (“Rodchenko y Popova”, 2009) que destaca Rodchenko, resume la tarea llevada a cabo por los vanguardistas rusos y soviéticos de la época, bajo el concepto de factografía, sobre todo en el terreno de las artes visuales. Como apuntábamos antes, la factografía fue la última vertiente ideológica del productivismo; su puesta en práctica se tradujo en la producción de todo tipo de material gráfico y cinematográfico de propaganda política, de cara a la educación e instrucción de toda la población rusa, mayoritariamente analfabeta.

Por un lado, los altos índices de analfabetismo de la clase obrera determinaron el uso de las nuevas técnicas de *fijación objetiva*, a través de medios técnicos de producción como la fotografía y el cine; por otro, la urgente necesidad de transformación de la conciencia colectiva, que exigía del arte soportes técnicos

capaces de atender a las nuevas condiciones de circulación y recepción del producto artístico en las sociedades industriales.

La propaganda a gran escala y la necesidad de educación de toda la clase obrera, supuso la incorporación de las nuevas tecnologías en las campañas de agitación bolcheviques. Esto explica el protagonismo histórico que los medios técnicos de producción de imagen tuvieron en la Unión Soviética, durante el periodo comprendido entre 1925 y 1930.

La factografía devino procedimiento artístico por excelencia, ante el despliegue práctico del trabajo del artista en la teoría social del arte del constructivismo productivista. La naturaleza documental del producto factográfico satisfacía el ideal de las teorías productivistas en el marco de realización del proyecto social de la revolución, a propósito de una praxis artística de integración entre el arte y la vida, donde el artista trabaja a partir del registro documental de la realidad, haciendo del archivo de imágenes fotográficas y/o fílmicas, su materia prima.

El conjunto de estrategias y prácticas artísticas desplegadas en estos años, se tradujo en una verdadera revolución del pensamiento visual, cuyos corolarios aún son objeto de estudio en la actualidad, y han encontrado y continúan registrando ecos muy significativos en sucesivas generaciones de artistas.

Tal y como apuntamos anteriormente, solo en las últimas décadas se ha valorado de manera pertinente el alcance de esa revolución, en la medida en que la distancia histórica ha permitido una lectura hermenéutica más efectiva de la mis-

ma y en paralelo, con una más amplia y creciente difusión de las obras y de los materiales documentales de la proeza en cuestión.

Sin embargo, de esos logros queda una imperecedera lección. Aquellas prácticas artísticas parecieron abandonar progresivamente, las sugerentes búsquedas vanguardistas de años anteriores. Sus exponentes parecieron hacer, cada vez, mayores concesiones a las exigencias del contexto; en efecto, la capacidad creativa de El Lissitzky y de Rodchenko, encontraron siempre una salida que salvaba lo alcanzado de una total renuncia. No obstante, se ha afirmado que en las últimas producciones de los constructivistas y los productivistas, se adelantó de alguna manera el advenimiento posterior del realismo socialista establecido por decreto desde el poder político, poniendo un fin definitivo a la experimentación vanguardista.



Foto No. 57. Aleksandr Rodchenko. Portada para el libro *Hacia la vida Ilyich*, 1924.



Foto No. 58. Aleksandr Rodchenko. Para fotomontaje "Acerca de Vladímir Maiakovsky", 1923.





*Foto No. 59. El Lissitzky.*  
Diseño para la exposición soviética de  
Pressa, Colonia, 1928.



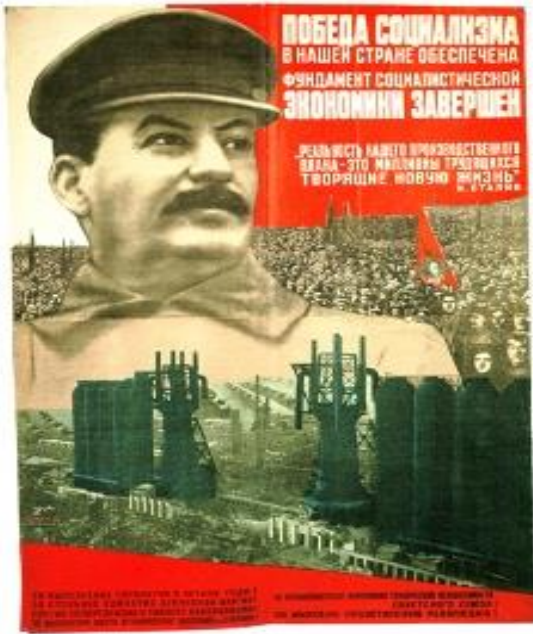
*Foto No. 60. El Lissitzky.*  
Fotofresco de la exposición soviética de  
Pressa, Colonia, 1928.



*Foto No. 61. Gustav Klutsis.*  
Cartel para la NEP, 1930.



*Foto No. 62. Gustav Klutsis.*  
El comunismo es igual al Plan de  
Electrificación (1930).



*Foto No. 63. Gustav Klutsis.  
La victoria del socialismo en nuestro país  
está garantizada (1932)*

### **2.3 Lecturas del constructivismo y productivismo en el mundo occidental**

Como consecuencia del acontecer histórico analizado anteriormente, y de las zonas de manipulación, mutilación o silencio a las que se vieron sometidas el conjunto de las teorías y prácticas artísticas soviéticas en dicho periodo, las lecturas posteriores del constructivismo y del productivismo en el mundo occidental, estuvieron seriamente marcadas por deformaciones de todo tipo.

Estas deformaciones pudieron constatarse tempranamente, ya que la experiencia vanguardista rusa y soviética fue empleada en la propaganda de los regímenes fascistas, italiano y nazi alemán. Unido a ello, se manifiesta la presencia de los ecos de las conquistas formales de dicha experimentación en diversas estrategias de la publicidad comercial de Occidente. En ambos casos, los propósitos que animaron a los artistas rusos y soviéticos resultaron deformados, tergiversados desde otras perspectivas ajenas a las sustentadas por ellos en su momento, desde las cuales se generaron y tuvieron lugar.



Foto No. 64. Barbara Marks.  
*This is the Enemy*. Poster, s/f).



Foto No. 65. *Sieg um jeden preis*.  
Poster anónimo, (s/f).

Más adelante, en la segunda mitad del siglo XX, se puede rastrear el interés por el constructivismo entre los jóvenes artistas norteamericanos; motivados por la idea de superar los excesos subjetivistas de la generación expresionista abstracta, pusieron su atención en las soluciones formales de aquellos.

La apropiación del constructivismo, por los artistas minimalistas norteamericanos, fue de suma importancia en sus propósitos declarados de superar al expresionismo abstracto y el clima que este engendró en la posguerra. La recuperación documental (más que la interpretativa) del constructivismo fue en su momento favorecido por la publicación del mencionado libro *El gran experimento: arte ruso 1863-1922*, de la citada historiadora inglesa Camilla Gray.

La línea, el cuadrado, el cubo, así como la atención al carácter de los materiales, se hizo presente en las obras del minimalismo. Si bien algunos como Donald Judd negaron en algún momento la recepción del constructivismo, no impidió



que le rindiera homenaje al cuadrado de Malévich o que Dan Flavin<sup>53</sup> lo hiciera con relación a Tatlin.

Como expresara Carl Andre<sup>54</sup> (citado por Foster et al, 2006) Flavin, adaptando sus gustos a sus necesidades, “(...) se sintió más atraído por la exhibición del material industrial, la exposición de la producción y el emplazamiento arquitectónico de Tatlin. Andre y Lewitt privilegiaron a Rodchenko por su transparencia constructiva y su generación semiserial de estructuras” (p.136). Fue así como estos creadores, encontraron en el constructivismo la gran alternativa buscada a las obras de sus predecesores de los cincuenta.



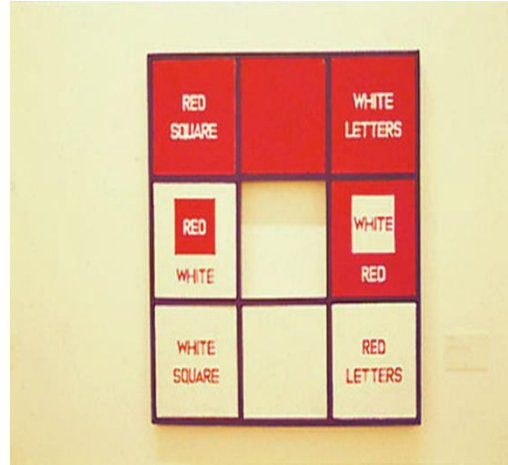
Foto No.66. Donald Judd. *S/T*, 1984.

<sup>53</sup> Dan Flavin (1933–1996) Artista estadounidense conceptual de mediados del siglo XX que se desarrolló bajo la corriente minimalista. Fue un pionero en la utilización de luces fluorescentes como instrumentos artísticos. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Dan\\_Flavin](https://es.wikipedia.org/wiki/Dan_Flavin)

<sup>54</sup> Carl Andre, (1935). Escultor y poeta estadounidense, figura prominente dentro del movimiento conocido como minimalismo. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Andre](https://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Andre)



*Foto No. 67. Dan Flavin.  
Monumento a V. Tatlin, 1964-65.*



*Foto No. 68. Sol LeWitt.  
Red Square, White Letters (Cuadrado rojo,  
letras blancas), 1963.*



*Foto No. 69. Sol LeWitt.  
Wall Structures (Estructuras murales),  
1964-1965.*

En realidad, esa polémica recepción estuvo marcada por las deformaciones de las ideas constructivistas por parte de Gabo y Pevsner, quienes emigrados a Estados Unidos dieron a conocer las mismas, a través del prisma distorsionado de sus personales perspectivas e intereses. Pero aun así, las estructuras simples del minimalismo deben mucho a las composiciones y las construcciones legítimas de la vanguardia ruso-soviética.

El diseño y la realización del fotomontaje, entre los artistas del constructivismo y el productivismo, dejaron también su huella en búsquedas posteriores. Hoy pueden reconocerse “aires de familia” entre el original proyecto del fotomontaje soviético y las más renovadas formas del montaje publicitario y propagandístico en diversas partes del mundo. Aun cuando las réplicas sean, en este y otros casos, frutos de lecturas no siempre pertinentes y consecuentes, y tengan lugar en contextos significativamente diversos.

En su elocuente ensayo “El constructivismo de la Guerra Fría”, Benjamin Buchloh da cuenta de los procesos de recepción del constructivismo y el productivismo en Occidente. A partir de la decisión política soviética, de censurar tales prácticas artísticas y borrar en la medida de lo posible toda su herencia histórica, en Europa Occidental y Estados Unidos se registró un curioso evento de tergiversación de dicho legado. En parte, motivado por los relatos imprecisos de ex miembros o supuestos acólitos de esos movimientos vanguardistas radicados sobre todo en Norteamérica, pero también, por la sensible ausencia de documentación directa -visual y teórica- de las reflexiones apasionadas de sus militantes comprometidos.

Operó igualmente como trasfondo, el espíritu de la Guerra Fría, con las tentativas de menospreciar lo realizado en la URSS y el mundo socialista, contraponiéndolo a los logros del Occidente capitalista. Fue por eso posible, la aparición de lo que Buchloh (2004) denominara “estrategias que se pusieron en marcha para distorsionar la historia del constructivismo” (p. 206), mencionando que:

Dichas estrategias pudieran resumirse en “desheredar a los verdaderos participantes históricos y negar el desarrollo del movimiento, (...) eliminar sus compromisos con el público de masas e ignorar sus dimensiones utilitarias; (...) acercar esta tendencia a los conceptos europeos y norteamericanos de autonomía artística y modernidad. (Buchloh, 2004, p. 206)

Con sus declaraciones en artículos y entrevistas, en este caso, Gabo y Pevsner desempeñaron un importante papel en la reescritura falsificada del constructivismo<sup>55</sup>. No solo ignoraron en sus relatos, a significativos artistas del movimiento en cuestión, sino que prescindieron o dieron equivocadas interpretaciones a los reales propósitos del arte constructivista y productivista con relación a sus públicos en condiciones específicas.

De este modo, no solo se pasaba por alto el verdadero contexto de aquella producción artística, su orientación y alcance utilitario, sino que se sentaban las bases para convertir la vanguardia en mera convención y aproximarla así, a la noción moderna de arte autónomo.

---

<sup>55</sup> La posición de Gabo y Pevsner fue en efecto inadecuada desde la perspectiva del verdadero espíritu y orientación del constructivismo. No puede afirmarse que sus conocidos enunciados al respecto, fuesen o no conscientemente mal intencionados. En todo caso, esto no demerita su obra, que respondió a otros intereses y circunstancias, ajenas a las de sus anteriores “camaradas” de aventuras vanguardistas

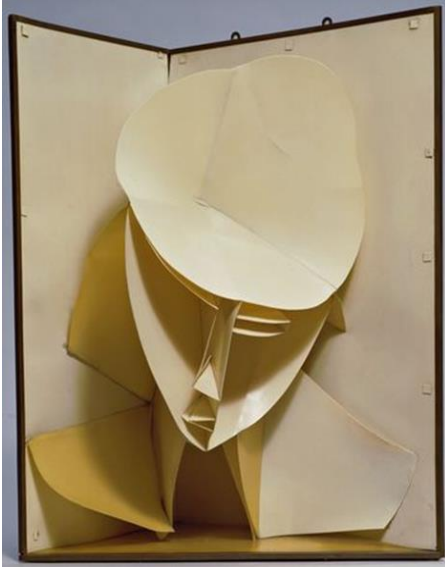


Foto No. 70. Naum Gabo.  
*Cabeza de mujer*, Celuloide y  
metal. 1917-1920.



Foto No. 71. Naum Gabo.  
*Head*, 1916, versión No.2, 1964.

En este sentido, Buchloh señala que fue El Lissitzky, uno de los primeros artistas que entendió la *impertinencia* de la idea moderna de autonomía artística de cara a las necesidades soviéticas, a propósito del desarrollo de teorías estéticas, así como de prácticas, estrategias y procedimientos que concretaran el compromiso político del arte y de los artistas con la Revolución (Buchloh, 2004).

Por esa causa, lejos de cimentar los conceptos de la estética moderna dominante, la verdadera orientación de constructivistas y productivistas fue la de socavarlos. Las prácticas de los vanguardistas soviéticos se negaban a una “fetichización de los materiales y los procesos” (Buchloh, 2004, p. 210), se oponían a la idea tradicional de la supuesta validez universal y la perpetuidad estática de lo escultórico, y subrayaba sus cualidades efímeras, funcionales y dinámicas. Tales estrategias habían servido para “incrementar la conciencia perceptiva de la índole

construida y funcional (provisional y transitoria) del nuevo arte” (Buchloh, 2004, p. 210) y no para un eterno disfrute.

Al propio tiempo, las obras vanguardistas se abrieron cada vez más hacia una dimensión participativa, que negaba o ponía en suspenso todo interés puramente contemplativo. De hecho, con las argumentaciones de los supuestos herederos y divulgadores del constructivismo y del productivismo, resultó desvirtuada significativamente, la reorientación estética de la creación vanguardista soviética, tanto en el aspecto formal e ideológico de sus propuestas de acción y realizaciones como en el plano de la recepción y del diálogo esperado con sus públicos.

Sobre este particular, cabe recordar que Alfred Barr -quien fuera flamante director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) entre los años de 1929 y 1943- tuvo contacto directo con los artistas soviéticos de *Agitprop* durante su visita a Moscú en 1927, un par de años antes de asumir el cargo y justo cuando las derivas del constructivismo se orientaban hacia el productivismo factográfico y sus estrategias de acción social.

Las anotaciones hechas por Barr en su diario de viaje, a propósito de no encontrar pinturas en los estudios de los artistas contactados por él en Moscú, continuó alimentado -a través del MOMA- las formulas puristas, tradicionales y autonómicas del pensamiento estético moderno a usanza en el arte de vanguardia europeo de las primeras décadas del siglo XX, en especial aquellas que tuvieron centro en Francia, no obstante haber advertido en dicho viaje -que en cambio- las preocupaciones de Rodchenko y El Lissitzky giraban en torno al uso del montaje



de material fotográfico en la producción de carteles, libros y revistas de propaganda para la circulación en masa.

En el ensayo “De la faktura a la factografía”, Buchloh hace referencia a la responsabilidad de Barr en la omisión por un lado, y la distorsión por el otro, en los modos de recepción de la experiencia factográfica en Occidente:

A pesar de haber sido testigo de este cambio de paradigma, no parece que Barr quedara muy impresionado y, desde luego, no modificó sus planes para el futuro. En efecto, continuó con su idea de fomentar el arte de vanguardia en Estados Unidos (...). Fue esta tozudez la que retrasó hasta finales de los años sesenta la influencia del programa del productivismo y los métodos de producción factográfica sobre el público europeo y norteamericano” (Buchloh, 2004, p. 125)

En oposición, es preciso destacar la figura de Walter Benjamin en la recepción occidental de la experiencia factográfica del constructivismo productivista soviético; al igual que Barr, W. Benjamin visita la URSS en 1927. Tras el contacto con las experiencias más radicales del productivismo, en 1934 publica el texto *El autor como productor*, texto capital de cara a la transmisión e interlocución posterior entre la cultura artística de Occidente y las teorías más avanzadas del productivismo.

En Moscú, W. Benjamin entabla amistad con el escritor productivista Serguéi Tretiakov<sup>56</sup>; en ese periodo, el escritor ruso lideraba las teorías factográficas del nuevo arte. El ensayo de Benjamin -escrito para dictar una conferencia en el Instituto de Estudios del Fascismo en París- sin dudas estaba inspirado en las teorías de Tretiakov, dando cuenta de las ideas marxistas de este, a propósito de una práctica artística participativa, de carácter colaborativo y capacidad operativa, al interior de los planes y procesos de producción, y transformación social desarrollados al calor de la construcción del socialismo soviético.

Con el objetivo de poner en práctica sus presupuestos teóricos, a partir 1938 Tretiakov participa directamente en los planes de producción agrícola de la cooperativa *El faro comunista*, ubicada en la zona del Cáucaso. En ella, además de gestionar talleres literarios para los campesinos, funda un periódico de circulación local con el propósito de difundir y concientizar a la comunidad, acerca de diversos aspectos relacionados con la vida y la actividad productiva revolucionaria. En el informativo se reproducían foto-reportajes de producción colectiva, resultado del trabajo fotográfico y periodístico de los propios campesinos en colaboración con el artista<sup>57</sup>.

El revolucionario proyecto de Tretiakov propuso, la superación de viejos paradigmas estéticos anclados en la división jerárquica entre autor y receptor, para

---

<sup>56</sup> Serguéi Tretiakov (Riga, 1892–Siberia, 1939), fue un reconocido poeta y dramaturgo ruso vinculado al constructivismo. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: : [https://es.wikipedia.org/wiki/Serguéi\\_Tretiakov](https://es.wikipedia.org/wiki/Serguéi_Tretiakov)

<sup>57</sup> Sobre este pasaje en la vida de Tretiakov puede revisarte el trabajo del ensayista español Víctor del Río, “Factografía, vanguardia y comunicación de masas”, consignado en la bibliografía de esta tesis.

apuntar hacia una estética colaborativa, donde el autor ocupara roles operativos como cualquier otro trabajador. Los temas que Benjamin ensaya en *El autor como productor*, tienen en el paradigma del artista *operante* del escritor ruso, la base teórica para su desarrollo; lo mismo ocurre para toda la teoría benjaminiana, sobre la naturaleza de la producción artística en las nuevas condiciones establecidas por la tecnificación creciente de los procesos productivos en las sociedades industrializadas. Al respecto, vuelve a desarrollar estas tesis en el ensayo, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado en 1936, apenas dos años después de *El autor como productor*.

Sin pretender subvalorar los aportes de otros autores, en la aproximación occidental del modelo factográfico y productivista, el caso de W. Benjamin es de suma importancia de cara a la recepción de este modelo en Occidente, dada la influencia que tuvo posteriormente su teoría sobre el arte. La historia reciente de las prácticas artísticas contemporáneas, da cuenta de la consolidación de los nuevos medios, así como de la proliferación de las estrategias documentales.

Sin embargo, el trabajo de W. Benjamin contrasta con el conjunto de lecturas descentradas del legado vanguardista soviético, especialmente la concepción estética de Clement Greenberg<sup>58</sup>. Persuadido de que el arte en Occidente, debía verificar la libertad individual del artista frente a la dependencia de este respecto al poder político, el controvertido teórico y crítico norteamericano llegó a la jubilosa celebración del arte puramente abstracto frente al realismo socialista.

---

<sup>58</sup>Clement Greenberg (1909-1994) fue un influyente crítico de arte estadounidense muy relacionado con el movimiento abstracto en los Estados Unidos. Tomado de: *Wikipedia* Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Clement\\_Greenberg](https://es.wikipedia.org/wiki/Clement_Greenberg)

Del mismo modo, Greenberg formularía toda una concepción del constructivismo que, a fin de cuentas, lo desmaterializaba y despolitizaba, y no solo lo hacía derivar –erróneamente- del cubismo: lo presentaba como ejercicio de pura opticalidad. El materialismo de las estéticas constructivista y productivista palideció y se reescribió, desde una perspectiva positivista, idealista y ahistórica.

De lo anterior se deduce, como las lecturas del constructivismo y del productivismo no siempre se ajustaron o ajustan a los verdaderos propósitos de sus actores originales y a sus legítimas ideologías artísticas. La investigación de recientes fuentes de acceso a estas problemáticas, junto a otros elementos enunciados a continuación, permite disponer de conocimientos más objetivos sobre lo acontecido alrededor de uno de los eventos más significativos del arte moderno; se cita entre ellos:

- Las sucesivas muestras expositivas de los últimos tiempos en Europa occidental y Estados Unidos<sup>59</sup>.
- La apertura de colecciones apenas conocidas hasta ahora.
- El revitalizado interés por estudiar la obra de las vanguardias rusas y soviéticas, así como sus archivos y documentos desde el propio escenario geográfico que les dio vida

Sin embargo, no hay dudas de que la investigación en torno a las vanguardias rusas y soviéticas continúa siendo deficitaria, si se compara con la prolija bibliografía acerca de otros periodos y movimientos de las vanguardias históricas.

---

<sup>59</sup>Entre las más recientes exposiciones de obras y documentos de artistas de las vanguardias rusas y soviéticas pueden citarse las realizadas en los museos Centro de Arte Reina Sofía, Fundación Juan March, Thyssen-Bornemisza y Picasso de Málaga en España, la Tate Modern, de Gran Bretaña o el Guggenheim de Nueva York, Estados Unidos.

## Capítulo III. Propuesta artística: *Montaje de los hechos*

### 3.1 Vanguardia, constructivismo productivista y realismo socialista. Marco de referencias del proyecto *Montaje de los hechos*

*Año 1920. En los talleres artísticos de Moscú hace mucho frío. (...) Se creen a pies juntillas las maravillas de los singulares “ismos”, las vanguardias artísticas occidentales. En las clases, vierten arena y limaduras sobre los pinceles de pintura, colorean círculos y cuadrados, alabea todo tipo de volúmenes de hierro herrumbroso, que nada expresan, ni tienen aplicación alguna. (...) Pero los artistas también dibujaban carteles, realizaban escenografías para los espectáculos y fiestas populares, ilustraban nuevos libros con un contenido distinto. El arte encontró una lengua común con la Revolución. Una lengua que creaba una sensación de contemporaneidad, de una severa originalidad. Los tiempos y las formas artísticas se fundían en un todo. El pueblo anhelaba una nueva vida. He aquí la razón por la que en los períodos más duros de mi vida siempre he tratado de soñar cómo pintar mejor unos cuadros llenos de sol. ¡El sol brillaba tanto por su ausencia en aquellos años!*

Alexander Deineka<sup>60</sup>

El proyecto *Montaje de los hechos* explora en las formas discursivas del poder político en Cuba, a propósito de la historia y desarrollo de sus procesos revolucionarios. Para ello, sitúa las poéticas visuales resultantes de la relación conflictiva entre arte de vanguardia y poder político en la extinta Unión Soviética, como fondos de contraste para la aproximación hacia diversos aspectos en torno a la realidad política de la Isla.

---

<sup>60</sup> Tomado de: Deineka, Aleksandr. (1974). “Sobre la modernidad en el arte”. En: V. P. SYSÓYEV (ed. e introd.), *Aleksandr Deineka. Zhiz , iskusstvo, vrémia: literaturnojudózhestvennoye nasledie*. Leningrado, pp. 274-277. Alexander Deineka (1899-1969). Fue un pintor y cartelista soviético; inició su formación artística bajo las teorías del constructivismo, pero su obra pronto derivó hacia las estéticas de lo que posteriormente se llamó realismo socialista, siendo uno de sus representantes más destacados.

La propuesta artística apela a las simbologías que puedan derivarse al respecto de la apropiación de los presupuestos ideológicos, así como de los recursos de comunicación, lenguajes visuales e iconografías del constructivismo ruso, en su vertiente productivista-factográfica, desarrollados por artistas soviéticos de vanguardia, previos a la emergencia del realismo socialista en la Unión Soviética de los años treinta.

En este primer epígrafe del capítulo, dedicado al análisis del proyecto ***Montaje de los hechos***, hemos decidido establecer las coordenadas referenciales - que de forma directa- gravitan alrededor de su propuesta artística, y sobre las cuales descansan los sentidos que puedan derivarse de la misma. Con el deseo de capitalizar su dimensión simbólica, a continuación analizaremos algunas zonas de interés en torno a las relaciones antes mencionadas, entre arte de vanguardia, constructivismo factográfico y realismo socialista.

Así mismo, examinaremos el papel determinante de la factografía en los procesos de negociación entre los artistas constructivistas y el poder político, al respecto de las funciones que debió asumir –según el poder político- el arte en la Revolución. Debate que terminará en los años treinta con la instauración progresiva del realismo socialista, como estética oficial del régimen soviético.

En este sentido, comenzaremos por hacer referencia a los aspectos que -a nuestro juicio- relacionan los presupuestos ideo-estéticos del arte de vanguardia constructivista-productivista con el realismo socialista. A contrapelo de la tradicional oposición entre ambos, típica de las aproximaciones críticas tradicionales donde la experiencia artística de la primera se exalta como un heroico proyecto de transformación del arte, de cara a la superación de las formas y condiciones tradi-



cionales de su producción y circulación, mientras que el segundo es calificado como arte reaccionario y sin propuesta, al servicio de las formulas oscuras del poder totalitario de la revolución y el culto a la personalidad de su líderes.

Para empezar, cabe destacar que la idea vanguardista de los artistas productivistas, al respecto de entender la práctica artística al margen de los sistemas institucionales tradicionales del arte; traducido en: pensar el arte no para el museo sino para la vida, fue también la voluntad original del realismo socialista. El ensayista Fontan del Junco (2012) ha referido que “(...) el realismo socialista no pretendió ocupar un lugar en el museo, sino que, directamente, pretendió ocuparlo en la vida (...) Y es sin duda esa voluntad transformadora, extramuseal, extraartística (...) [la que acerca a las vanguardias y al realismo socialista]” (p. 2).

La voluntad manifiesta en las demandas del realismo socialista, de producir un arte de carácter figurativo y realista –en oposición a las investigaciones puristas y autorreferenciales de la abstracción que estuviera en capacidad de ser entendido por las grandes masas- está presente en los ideales de la vanguardia, al respecto de unir el arte con la vida.

Por otro lado, el firme compromiso político de los artistas más influyentes de los movimientos de vanguardia rusos y soviéticos, constituye otro signo –clarísimo- de conexión entre vanguardia y realismo socialista. Basta con pasar revista a las transformaciones que en esta dirección, acusan las obras producidas por Tatlin, El Lissitzky, Klutskis y Rodchenko<sup>61</sup>, por solo citar algunos, o a las teorías sobre el arte de vanguardia de Arvatov o Tretyakov en la década de los años veinte, para advertir la doble subordinación de los artistas e intelectuales soviéti-

---

<sup>61</sup> Ver fotos: No. 24; No. 37; No. 38; No. 57.

cos a los fundamentos estéticos de vanguardia y los fundamentos políticos del poder.

Argumentar que el conjunto de estos esfuerzos responde, a una suerte de *tributo a regañadientes* que los artistas de vanguardia se vieron forzados a realizar en un contexto marcado por la presión política del poder, es desconocer la lógica histórica del arte y sus funciones, en un proceso revolucionario que se propuso la transformación radical de la sociedad y la cultura de una nación.

En el contexto de los años veinte, el retorno a la figuración en las obras de los artistas de vanguardia, derivó hacia iconografías que se manifestaban como híbridos de los lenguajes vanguardistas de la abstracción suprematista anterior, y aquellos que posteriormente se acuñaron como del realismo socialista. El conjunto de carteles, así como de las ilustraciones y fotografías para revistas y exposiciones, producidas entonces, da cuenta de ello.

Esta forma de arte es el resultado de la aplicación y despliegue de las teorías factográficas que se cuecen en el seno del debate -justo cuando la experimentación formal del constructivismo de laboratorio es acusado de formalista y burgués por el poder político- al respecto de la urgente necesidad de un arte de agitación, de carácter instrumental y al servicio de los procesos de transformación social, económico y políticos de la revolución.

Atendiendo a estos presupuestos, llamamos factografía, al uso de los nuevos medios técnicos de producción y reproducción de la imagen y el sonido (fotografía, cine y fonógrafo) y a las técnicas de montaje en la realización del conjunto de productos artísticos, resultantes en este sentido, del accionar de artistas e intelectuales. No debe olvidarse que la vanguardia constructivista-productivista rusa,

es el resultado del clima de transformaciones radicales propias de la revolución; ambos procesos: vanguardia artística y revolución, sincronizaban en el radicalismo de sus propuestas.

Por tanto, podemos considerar a la factografía como el procedimiento que sirve de puente -o de *caballo de Troya*- para garantizar la presencia de los presupuestos ideoestéticos que sustentaron la vanguardia ante las nuevas tareas del arte en la revolución: la respuesta de los artistas a las demandas políticas del partido socialista.

Es muy fácil reconocer, el carácter de las prácticas artísticas de este periodo. En sentido general, todas se resolvían en una suerte de contrapunteo entre las actitudes de salvaguarda de la autonomía artística (ver fotos No. 72 y No. 73) - expresado en la experimentación a propósito de las posibilidades expresivas del medio fotográfico y cinematográfico- y los procedimientos factográficos al uso para atender a las demandas propagandísticas del partido comunista. Paulatinamente, con el nacimiento del realismo socialista a partir de los años treinta y en lo adelante, lo primero fue cediendo su paso a lo segundo.

No es objetivo de esta investigación, analizar en detalle, las condiciones en que el proyecto transformador de las vanguardias transfiere el protagonismo a las políticas del partido en ese sentido. Lo cierto es que, en el largo proceso de recambio hacia el realismo socialista, los procedimientos factográficos llegan a tiempo para llenar y/o resolver en la práctica, las funciones del arte en los estrechos espacios de acción social que la fuerza del torrente transformador de las grandes masas de trabajadores dejaron a la práctica del arte, junto al aparato político y las estructuras activas del partido.

Como antes habíamos apuntado, los procedimientos factográficos del arte constructivista-productivista de la vanguardia, comparten los mismos objetivos, al respecto de la propaganda y agitación política con el arte del realismo socialista posterior.

Sin embargo, con el incremento de las políticas de control ejercidas por el partido comunista, en torno a las funciones del arte, desaparecen paulatinamente los procedimientos factográficos -quizás el único lenguaje vivo de los presupuestos ideológicos de la vanguardia- para posicionar al realismo socialista como estética oficial del régimen de Stalin. Un arte que, a través de narraciones heroicas, volvía la mirada hacia la autonomía de la pintura de caballete; a *caballo* entre las estéticas románticas y realistas del siglo XIX.

En realidad, tanto Lenin –primero- como Stalin después, dieron prioridad a sus preferencias respecto de un arte realista y de caballete. Ello se puso de manifiesto en las simpatías de ambos líderes de la revolución, por el programa artístico que venía desarrollando la AKHRR<sup>62</sup> en oposición a las prácticas productivistas del LEF (sobre todo, los gustos de Stalin estaban alineados con los de este grupo, que tuvo entre sus miembros fundadores a los artistas Isaak Brodsky y Aleksander Gerasimov, amigos personales del dictador); este último dejó constancia de esta

---

<sup>62</sup> AKHRR. Bajo las siglas AKHRR se conoce la asociación de artistas de la Rusia revolucionaria fundada en 1922 en Moscú; la misma llegó a reunir trescientos miembros, siendo los más destacados Isaak Brodsky, Evgeny Katsman, Aleksander Gerasimov y Boris Ioganson. Realizaron numerosas exposiciones por todo el país, las cuales les proporcionaron ganar rápidamente el reconocimiento de un amplio público. Su pintura aboga por la descripción realista de la Rusia revolucionaria, mostrando la vida cotidiana del proletariado, el campesinado y el Ejército Rojo. Esta figuración se pone al servicio de un realismo heroico que prefigura el realismo socialista (Recuperado de: <http://masdearte.com/movimientos/akhrr/>)

amistad en la pintura de 1951 reproducida en la foto No. 74. En ella aparece el propio artista junto a Stalin, acompañados de Brodsky y Evgeny Katsman.

Desde el principio, Lenin había dado muestras de sus preferencias estéticas, ordenando colocar en la plaza roja de Moscú una serie de esculturas de estilo realista. Previamente, había nombrado a Lunacharski<sup>63</sup> al frente de “Narkompros”<sup>64</sup>, quien en un discurso pronunciado en el verano de 1925, propuso a todos los artistas visuales soviéticos, rescatar la tradición de los viejos grabados rusos de estilo *lubki*<sup>65</sup>, argumentando su eficacia para responder a las demandas acerca de un arte que representara positivamente, escenas de la vida del proletariado en las nuevas condiciones revolucionarias.

No deja de ser curioso que, frente a las nuevas posibilidades de la fotografía y el cine –más a tono con las narrativas y lenguajes de la vanguardia productivista y de cara a la necesidad de encontrar nuevas formas de realización y distribución en masa de las imágenes- Lunacharski apelara a la vieja tradición del grabado ruso del siglo XIX.

En este sentido, podemos concluir el ejercicio de aproximación propuesto, entre arte de vanguardia y realismo socialista, haciendo énfasis en el destino final de ambas formas de arte: tanto las obras del arte de vanguardia como las del realismo socialista, terminaron arrinconadas en una bodega del museo Tretyakov de Moscú. Las primeras durante el reino de Stalin, y las segundas durante los proce-

---

<sup>63</sup> Anatoli Lunacharski (1875- 1933). Fue un dramaturgo, crítico literario y político comunista ruso.

<sup>64</sup> “Narkompros”. Fue la agencia soviética encargada de la administración de la educación pública y de la mayor parte de temas relacionados con las políticas culturales del partido comunista

<sup>65</sup> Lubki. Tradición del arte popular ruso del grabado, caracterizado por imágenes simples que representan escenas de la vida y sus costumbres, así como de la religión y los cuentos populares.

sos de aplicación de políticas de “desestalinización” posteriores, instrumentadas por el gobierno de Nikita Krushev. No deja de ser revelador, el hecho de que las obras de Rodchenko y Gerasimov terminasen juntas en un mismo lugar (ver fotos, No. 75 y 76).



No.72. Alexander Rodchenko.  
*Pionero*. Fotografía 1928.



No.73. Alexander Rodchenko.  
*En el teléfono*. Fotografía, 1928.



No.74. Alexander Gerasimov,  
1951. *Artistas en la finca de Stalin*. Óleo sobre lienzo.





No.75. Alexander Gerasimov, 1930. *Lenin en la tribuna*. Óleo sobre lienzo.



No.76. Alexander Gerasimov, 1939. *Stalin en el congreso del partido*. Óleo sobre lienzo.

### 3.2 Montaje de los hechos. Antecedentes del proyecto

Respecto a la diversidad de propuestas artísticas que han influido en mi trabajo a través del tiempo más reciente, hemos querido distinguir entre ellos, a artistas y prácticas que se destacan de manera muy especial, como antecedentes y referentes ideo-estéticos del proyecto ***Montaje de los hechos***. A modo de apuntes, intentaremos identificar y establecer las coordenadas en las cuales se podrían ubicar dichas influencias, tanto en el plano de sus presupuestos ideológicos como estéticos.

Hemos señalado, que la propuesta artística aquí presentada, se interesa por el cruce o intersección de productos artísticos y culturales, del pasado y del presente en Cuba y la Unión Soviética. En general, las obras que conforman el proyecto, articulan sus narrativas desde el uso de procedimientos de apropiación y diálogo intertextuales. En esa perspectiva, el ***Montaje de los hechos*** se propone

la concurrencia de subtextos que relacionen las prácticas significantes de las vanguardias rusas, el realismo socialista y las actuales circunstancias socio-políticas del contexto cubano.

Es natural que el despliegue de productos artísticos que le anteceden a este trabajo -con los cuales dialoga- se encuentre fundamentalmente en Cuba y la extinta Unión Soviética, pero también en aquellas geografías, igualmente marcadas por la tensión derivada de conflictivas relaciones entre arte y poder político.

No es casual, el hecho de que todas las obras referenciadas en este epígrafe, han tenido lugar en contextos sociales afectados por el férreo ejercicio del poder político e ideológico sobre todos los ámbitos del sistema general de la vida social y cultural. En gran medida, esas condiciones le han otorgado el sentido y relevancia a sus propuestas.

En esta dirección, nos interesa resaltar entre otras, algunas obras resultantes del trabajo que han venido desarrollando, desde los años ochenta del siglo pasado hasta la actualidad, los artistas cubanos Glexis Novoa, Lázaro Saavedra y José Ángel Toirac.

La obra de Novoa, al igual que la de Saavedra y Toirac, suscriben las ya tradicionales poéticas del arte hecho en Cuba, determinadas por la necesidad de involucrar el arte con la política. La tensión entre ambos universos –arte y política- ha definido el perfil de los artistas y del arte contemporáneo cubano, de ayer y de hoy.

A fines de los años ochenta Novoa realiza un conjunto de pinturas que terminaron por articular una gigantesca instalación denominada “Sin Título (de la Etapa Práctica)”, (ver foto No. 77). En ella el artista se apropió de los estilos y reto-

ricas gráficas típicas de la propaganda política -de izquierda o de derecha- en la Unión Soviética, China o la Alemania fascista. El montaje de la obra, en forma de altar o monumento de magnas dimensiones, confería a la obra el carácter sagrado propio de las ofrendas para dioses; pero los caracteres alfabéticos de la composición -que recordaban las escrituras monumentales de los templos oficiales del partido comunista- se habían reducido a puras formas abstractas, vaciadas de toda significación.

La ironía crítica con que Novoa se aproximaba a los arquetipos ideológicos del poder, así como al resultado -a ratos traumático- de su puesta en práctica social, también está presente en la primera versión de la obra “Detector de ideologías” (ver foto No. 78) que Saavedra realizara en ese mismo año. La obra no es otra cosa que una suerte de máquina o aparato capaz de medir el grado de *diversionismo* ideológico que podía tener un artista o una obra de arte –de la misma forma que un detector de mentiras: en la medida en que un sujeto se acercaba a la máquina, automáticamente su “temeraria” aguja roja indicaba las preferencias ideológicas del sujeto en términos de “revolucionario” o “contrarrevolucionario”.

De esta forma, a través de un humor exquisito, Saavedra propiciaba una potente reflexión crítica, al respecto de la sofocante condición ideológica de la vida en Cuba, cualquiera fuera el ámbito de su manifestación. A propósito de la actualidad de este tema, recientemente el artista realizó otra versión de la pieza, considerada ya una obra antológica en la historia reciente del arte cubano contemporáneo. (Ver foto No. 79)

Con el “detector de ideologías”, Lázaro Saavedra trazaba las bases de la naturaleza irreverente de su poética artística hasta hoy, atenta siempre a las osci-

laciones del ejercicio del poder político y su incidencia en el sistema general del arte y la cultura de la Isla. Saavedra destaca por la inteligencia de su obra, expresada en su capacidad para discursar a partir del uso de un vasto repertorio de símbolos y archivos significantes de la historia social y cultural de la revolución cubana. (Ver foto 80)

Naturalmente, dada la sintonía entre los procesos políticos rusos y cubanos, a la Isla llegaban los *aires* revisionistas de la naciente perestroika soviética. La obra contestataria de muchos artistas soviéticos fue recibida en Cuba con entusiasmo. El trabajo pictórico desarrollado por el dueto cubano integrado por René Francisco y Eduardo Ponjuán (ver foto No. 81) a finales de los años ochenta, da cuenta de influencias de la pintura practicada en la Unión Soviética (ver foto No.82); pero vale destacar que, en general, el código poético de la generación de artistas cubanos de la década de los años ochenta, estaba más cerca de las prácticas del arte conceptual de Joseph Beuys.

José Ángel Toirac es Otro *enfant terrible* de esta generación de artistas cubanos que han desacralizado explícitamente, las mitologías del líder y las formas del discurso político en la Isla. En la obra “Opus” (2006)<sup>66</sup> se reproducen fragmentos de audio -reciclados del archivo audiovisual de un discurso de Fidel Castro- donde se repiten obsesivamente cifras y secuencias numéricas (ver foto No. 83).

Muchas de las obras de Toirac exploran formas en que el discurso político reconstruye la historia a través del ejercicio del poder. También es el caso de la

---

<sup>66</sup> Consultar: Link video Opus <https://www.youtube.com/watch?v=CdBVONUdCXY>

serie de retratos, donde aparece Fidel como imagen exclusiva de supuestas campañas de publicidad y de modas. (Ver foto No. 84)

Frente a la censura practicada por las instituciones del aparato de poder - encargadas de velar por la seguridad del estado- el discurso crítico del arte, apela a estrategias de simulacro; la cita y la alegoría se convierten en recursos al uso para traspapelar el comentario mordaz y la actitud crítica, además de la inteligencia de sus respectivas operaciones conceptuales, es el carácter contestatario de estas obras -en un contexto de crisis respecto de las condiciones que limitan el libre ejercicio del pensamiento- lo que termina por conferirles valor y legitimidad a sus propuestas.

En este sentido, la obra de artista chino Shi Xinning y del ruso Yevgeniy Fiks, se cuentan también entre las propuestas de interés al proyecto **Montaje de los hechos**, así como a la investigación que ha servido a su plataforma teórica. El interés por escudriñar en el legado histórico del pasado comunista sintoniza las propuestas de ambos artistas con una franja considerable de los presupuestos ideológicos del presente trabajo.

Shi Xinning es uno de los artistas que está revisando el pensamiento estético encarnado en las formas del arte oficial durante los gobiernos autoritarios del pasado comunista chino. En el 2006 realizó una serie de pinturas fotorrealistas de grandes dimensiones que parecían conmemorar notables acontecimientos de la historia nacional. En una de ellas, reproducía la famosa fotografía en la que aparecen Stalin, Churchill, y Roosevelt durante la conferencia de Yalta en 1945; sin embargo, la mirada atenta de un espectador avisado podría advertir la presencia de líder chino Mao Zedong, personaje que nunca estuvo invitado a la cita en Yalta

(ver foto No. 85). La operación de Shi parecía aludir a las técnicas de censura – acaso factográficas- con las que el régimen de Stalin, en su empeño por reescribir la historia de los acontecimientos políticos, retocaba las fotografías donde León Trotsky aparecía junto a él. Por otro lado, a Shi le interesa explorar en la falta de compromiso político que manifiesta la sociedad China contemporánea, marcada por la lógica cultural del consumo y el entretenimiento. Los públicos del arte en China, apenas podían distinguir la falsa presencia de Mao en Yalta.

El artista polaco Wilhelm Sasnal, también trabaja a partir de fotografías del archivo de propaganda del antiguo régimen comunista polaco. La obra “Factoría” (2000) se basa en una imagen fotográfica de la propaganda obrera -típica- del partido comunista polaco, donde aparecían mujeres de rostros orgullosos y felices. En las pinturas, Sasnal ha eliminado el orgullo de antaño, resultando en escenas lúgubres y desalentadoras. (Ver fotos No. 86 y No. 87)

Es nuestro interés, destacar la obra que el artista ruso Yevgeniy Fiks produjo en 2010. A partir de archivos recuperados por el artista, al respecto de una noticia publicada en la prensa norteamericana donde se reproducía un supuesto documento secreto, filtrado y escrito por Stalin en los años treinta, con el objetivo de fomentar la práctica del arte moderno en los Estados Unidos (ver fotos No. 88 y No. 89. Sobre esta obra, el artista ruso ha declarado lo siguiente:

En mi proyecto, la Directiva de Stalin en el arte moderno, acepta la posibilidad de que la directiva secreta de Stalin era auténtica y que hay algo de verdad en la conspiración para promover y apoyar el arte moderno en Occidente a partir de la década de 1930 como una forma más en que la Unión Soviética podría subvertir el Oeste. (Fiks, Yevgeniy)



Es obvio, que una obra como esta, solo puede entenderse desde la aversión que Stalin sentía por el arte de vanguardia. Como quiera que, el dictador consideraba al arte de guardia como una especie de cáncer, capaz de destruir el buen funcionamiento de una sociedad y pretendiera fomentarlo en el seno de su enemigo más poderoso: los Estados Unidos. El juego con la posibilidad o no, de que algo ocurra, con la veracidad o la ficción de un acontecimiento en la historia, es una estrategia recurrente en la propuesta artística de Yevgeniy Fiks.

A modo de conclusión de este epígrafe dedicado a las conexiones ideoestéticas con obras que anteceden y/o dialogan con el proyecto **Montaje de los hechos**, quisiéramos destacar la obra del artista ecuatoriano Oswaldo Terreros. Aunque su obra tiene una marcada vocación por intervenir directamente en el tejido social y espacio público -el artista viene del mundo del diseño y la publicidad- apreciamos zonas que conectan su trabajo con el nuestro. (Ver foto No. 90)

En una clara estrategia de simulación, Terreros se ha inventado una ficción que sirve de plataforma operativa para el discurso de su propuesta: el movimiento político GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses). A partir de una estética del pastiche, resultante de la apropiación de iconografías propias de los materiales de agitación y propaganda de diversa procedencia -partidos, sindicatos, movimientos urbanos o guerrilleros- Terreros ironiza y cuestiona las formulas vacías y demagógicas del discurso político, venga de donde venga y vaya hacia donde vaya.

En las últimas exhibiciones del GRSB -el artista viene a ser como un gestor y facilitador de su puesta en escena- se muestran, a modo de archivo histórico, documentos que dan fe del despliegue de acciones y actividades del movimiento

durante los últimos años. En ella se mezclan documentos y fotografías –algunas manipuladas por el artista- presentadas como registros gráficos testimoniales del avatar de luchas del movimiento a través de su historia (ver foto No. 91). La capacidad operativa de la ironía en el discurso de Terreros, rebasa al recurso de apropiación iconográfica, para articularse desde la apropiación de recursos factográficos que le permiten reescribir la historia de los acontecimientos a partir del **montaje de los hechos**.



Foto No.77. Glexis Novoa, 1989. Vista de la obra *Sin título* (de la Etapa práctica). Óleo sobre lienzo y técnicas mixtas.

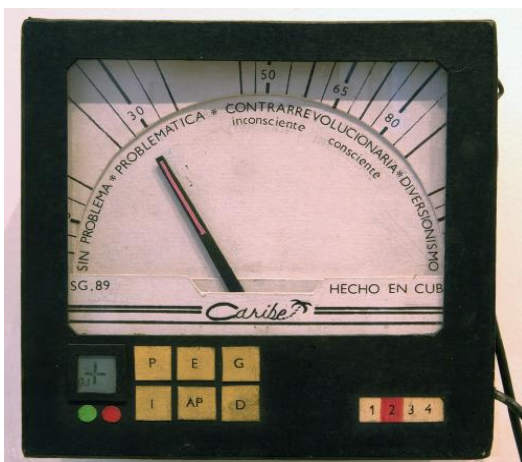


Foto No.78. Lázaro Saavedra, 1989. *Detector de ideología* (primera versión) Objeto

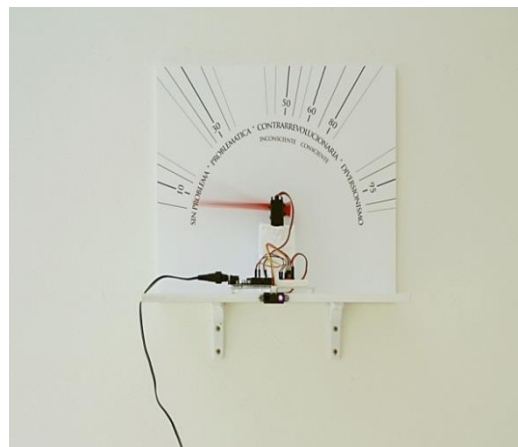


Foto No.79. Lázaro Saavedra, 2015. *Detector de ideología* (segunda versión) Objeto



Foto No. 80. Lázaro Saavedra, 2016. *El progreso de una nación*. Video proyección.



Foto No. 81. René Francisco y Ponjuán, 1992. *Construcción lineal*. Óleo sobre lienzo. Dimensiones variables.



Foto No.82 Komar y Melamid. *Doble autorretrato con jóvenes pioneros*, 1983. Óleo sobre lienzo.



Foto No. 83. José Angel Toirac,  
2005. *Opus* (detalle). Video.

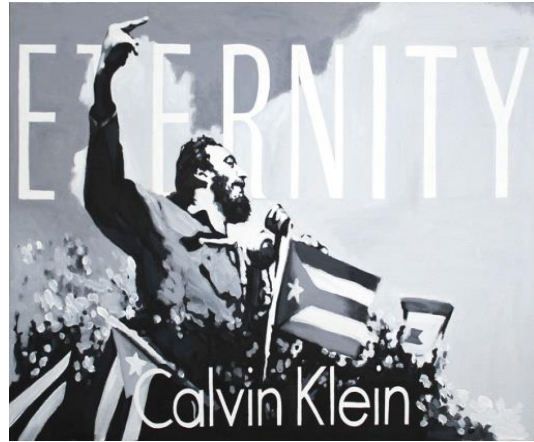


Foto No.84. José Angel Toirac.  
*Eternity*, 1996. Óleo sobre lienzo.



Foto No.85. Shi Xinning. Yalta  
No. 2. 2006. Óleo sobre lienzo.  
210 x 317 cm



Foto No. 86 Wilhelm Sasnal.  
*Factory*, 2000. Óleo sobre lien-  
zo.



Foto No. 87. Wilhelm Sasnal.  
*Lady, Retrato de Rodchenko*,  
2002. Óleo sobre lienzo.



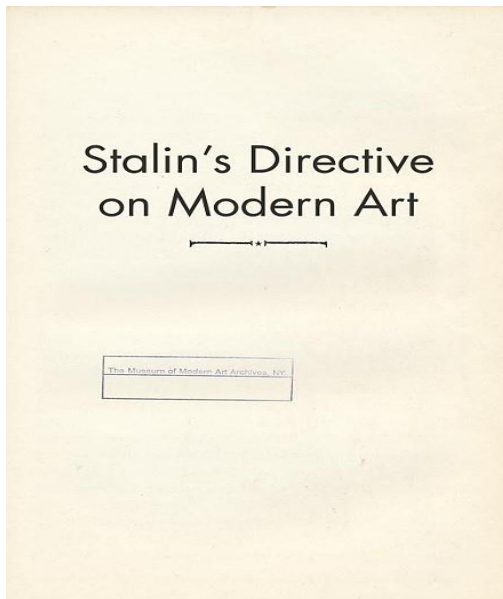


Foto No. 88. Yevgeniy Fiks. Stalin's. *Directive on Modern Art*, Page 0, 2010. Fotografía.

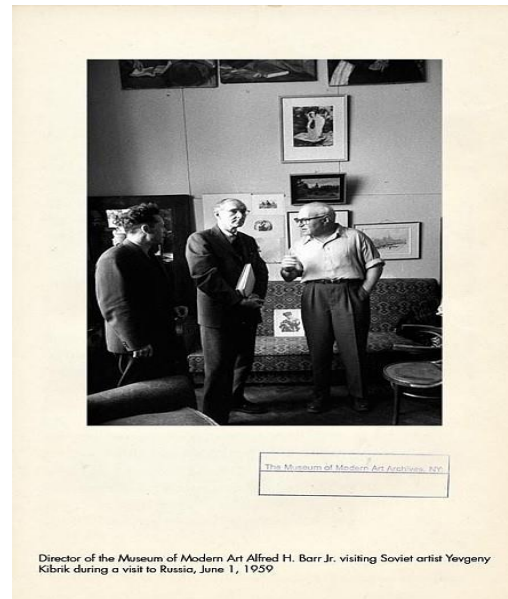


Foto No. 89. Yevgeniy Fiks. *Stalin's Directive on Modern Art*, Page 32, 2010. Fotografía



Foto No. 90. Oswaldo Terreros, 2013. Movimiento GRSE. Dimensiones variables.



Foto No. 91. Oswaldo Terreros, 2016. Movimiento GRSE. Dimensiones variables.

### 3.3 *Montaje de los hechos.* Acerca de la apropiación y el diálogo intertextual en la conceptualización y el proceso creativo



Foto No. 92. *Sin Título*, 2015. De la serie *Montaje de los hechos*. Impresión y acuarela sobre papel. 60x70cm.





Foto No. 93. Sin Título, 2015. De la serie *Montaje de los hechos*. Acuarela sobre papel. 60x70cm.

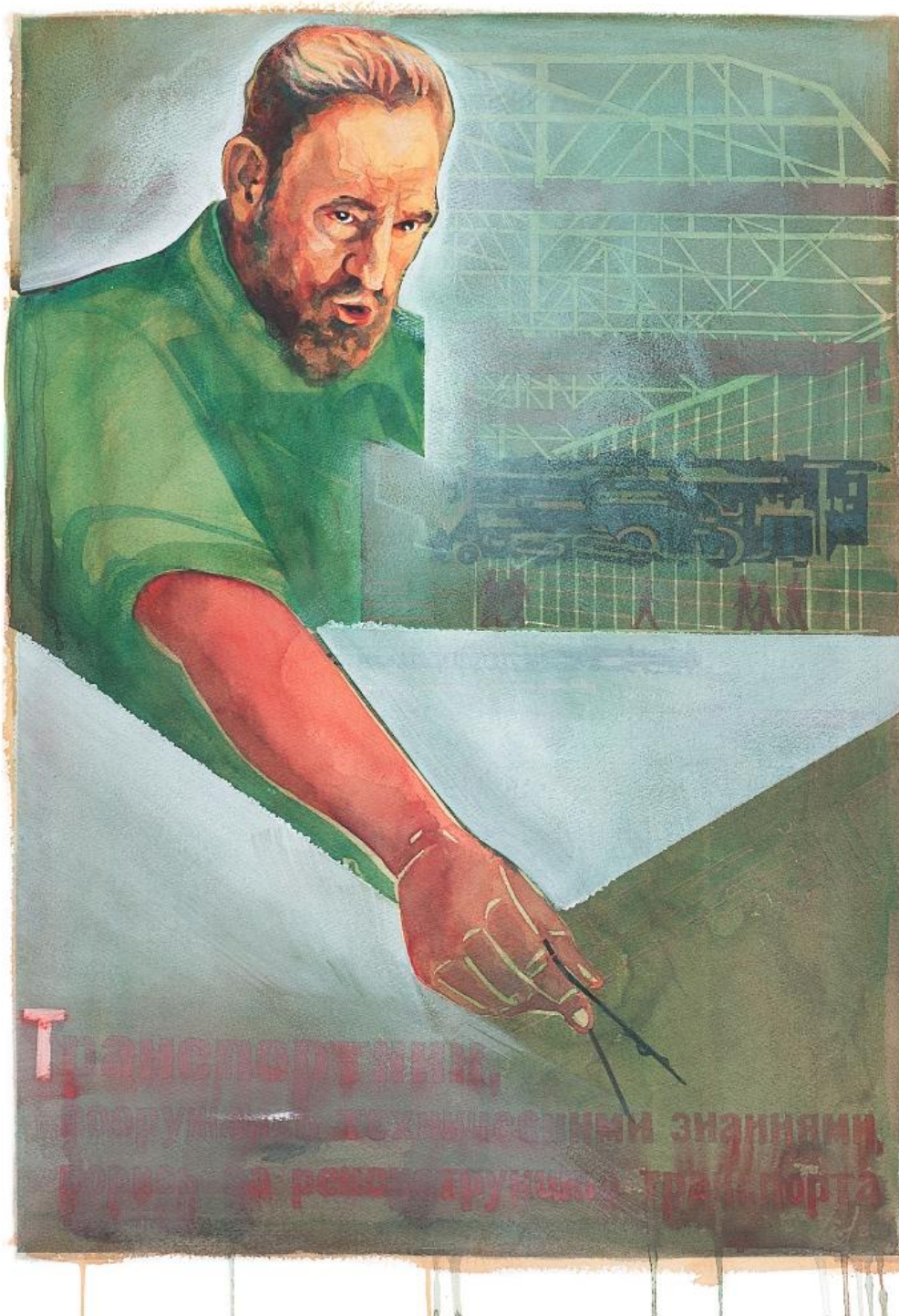


Foto No. 94. Sin Título, 2015. De la serie *Montaje de los hechos*. Acuarela sobre papel. 60x70cm.





Foto No. 95. Sin Título, 2015. De la serie *Montaje de los hechos*. Impresión y acuarela sobre papel. 60x70cm.



Foto No. 96. *Sin Título*, 2015. De la serie *Montaje de los hechos*. Acuarela sobre papel. 60x70cm.





Foto No. 97. Sin Título, 2015. De la serie *Montaje de los hechos*. Acuarela sobre papel. 60x70cm.

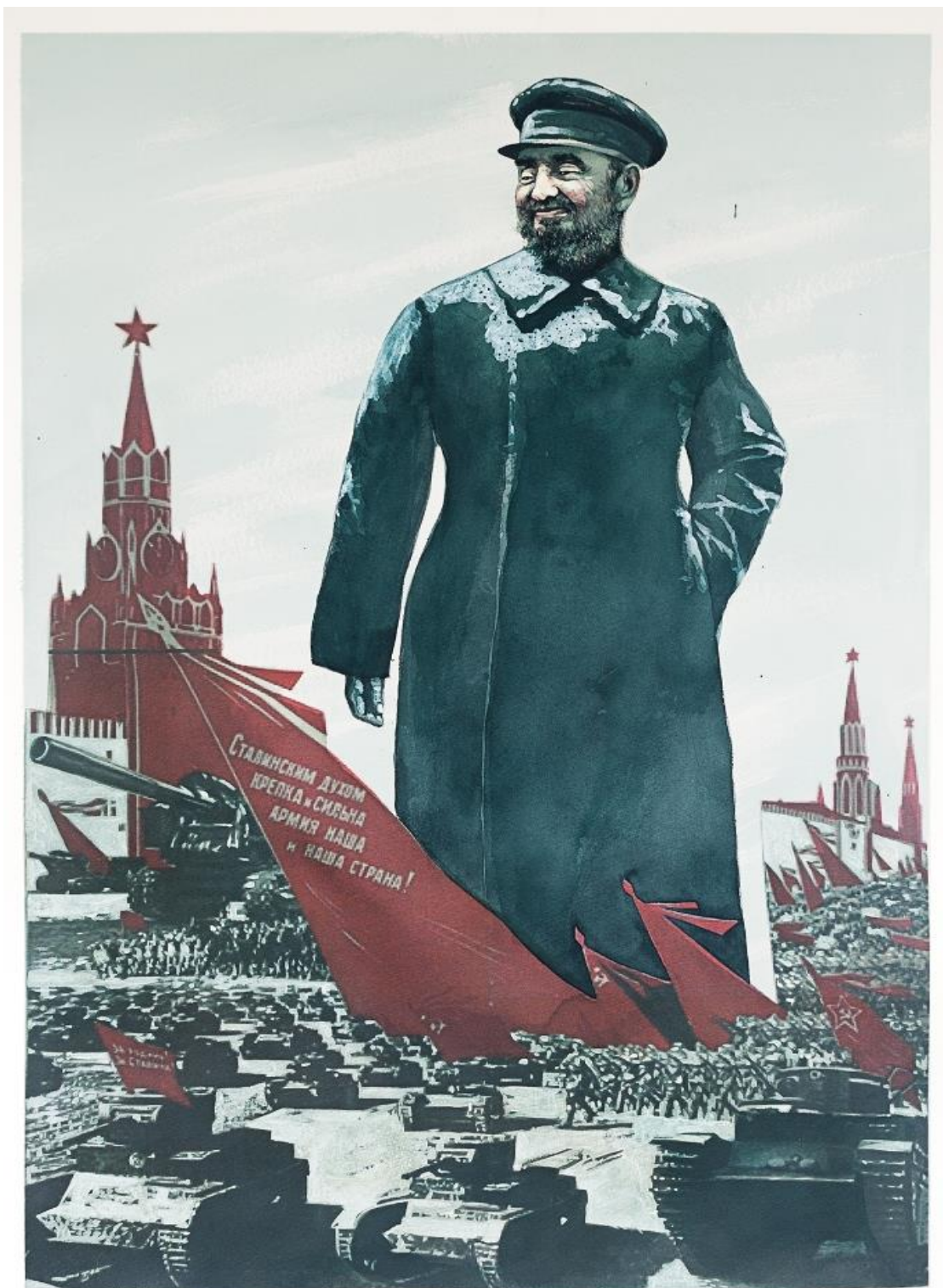


Foto No. 98. Sin Título, 2015. De la serie *Montaje de los hechos*. Impresión y acuarela sobre papel. 60x70cm.



---

### ***Montaje de los hechos. Acerca de la apropiación y el diálogo intertextual en la conceptualización y proceso creativo del proyecto.***

Como hemos apuntado, mi trabajo resulta del cruce o intersección de productos artísticos y culturales, del pasado y del presente, en la extinta Unión Soviética y en Cuba desde una perspectiva postmoderna al abordar el tema del héroe y de su desmitificación y desacralización, como un recurso interactivo entre el autor y el héroe, a través de la apropiación de la estética constructivista productivista.

En esta dirección, creo pertinente comenzar el análisis de mi proyecto destacando el uso que se hace de la apropiación de algunos conceptos presentes en el discurso bajtiniano enunciados en su texto “El autor y el héroe en la actividad estética” y de sus expedientes recursivos a lo largo de los procesos creativos del proyecto *Montaje de los hechos*. El proyecto da cuenta de un diálogo dramático permanente entre el autor (el *epos*) y el héroe como resultado de una empatía estética (*Einfühlung*) –la visión de los objetos y de los héroes desde dentro- desde el punto de vista exotópico<sup>67</sup>, diálogos evidentes en las obras que conforman nuestro proyecto. En esa interrelación, explica Bajtin (2006):

El autor y el héroe convergen en la vida, entran uno con otro en relaciones puramente vitales, cognoscitivo-éticas, luchan entre sí – aunque se encuentran en un solo hombre- y este acontecimiento de su vida, de su relación tensa y seria, y de su lucha, se congela en el todo artístico en la relación formal y de contenido arquitectónicamente estable, pero dinámicamente vi-

---

<sup>67</sup> Exotopía: “La exotopía es una condición necesaria para reducir a un contexto valórico estético-formal único, los diferentes contextos que se forman alrededor del héroe. Los factores concretos convergen hacia el héroe y la palabra (el *epos*) es siempre del autor, quien vive en el contexto del héroe y del suyo propio”. (Bajtin, Mijaíl, 2006, p. 19).

va entre el héroe y el autor, esencial en grado sumo para la comprensión de la vida de la obra. (p. 18).

En las coordenadas de Bajtin, el héroe no es una condición de posibilidad; además de ser hombre real, se convierte por apropiación estética del autor, en un objeto concreto de la visión estética, dotado de sentido en dos contextos valóricos: en el contexto del héroe (cognoscitivo-ético y vital) y en el contexto exclusivo del autor (cognoscitivo-ético formal-estético); contextos valóricos interpenetrados donde el contexto del autor tiende a abarcar y a cerrar el contexto del héroe.

Por ello, el resultado del proceso creativo, del cual se ha derivado nuestro proyecto personal, *Montaje de los hechos*, se expresa mediante una reacción estéticamente formadora, una valoración donde “el autor y el héroe convergen en la vida, entran uno con otro en relaciones puramente vitales, cognoscitivo-éticas, luchan entre sí (...) y este acontecimiento de su vida, de su relación tensa y seria, y de su lucha, se congela en el todo artístico” (Bajtin, Mijaíl, 2006, p. 30).

En las décadas del 70 y del 80 del pasado siglo, los procedimientos de la apropiación fueron legitimados en el mundo del arte. Sobre todo, a partir de la célebre exposición **Pictures** (Imágenes) que tuvo lugar en la galería neoyorquina *Artists Space* en 1977. En sus palabras para la muestra, el curador de la misma, Douglas Crimp, legitimó los procederes de los artistas participantes y acuñó el término *apropiacionismo* en un sentido amplio.

Para Crimp, la imagen resultante de la apropiación es ambigua, debido al cruce de fuentes originales a las cuales apela. Ese tipo de obra no se identificaba con “un medio único, sino que recurre a la fotografía, al cine, a la performance, así como a los modos tradicionales de la pintura, el dibujo y la escultura” (Crimp,

2000, p. 87). Este autor, citado por Foster et al, en 2006, puntualizaba que “no buscamos fuentes de los originales, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen siempre hay otra imagen». (p. 580). De todo ello se derivaron las dos características principales de la apropiación: imágenes reconocibles y ambigüedades que contienen.

La estética del apropiacionismo estuvo fundada en las concepciones postestructuralistas acerca del autor, muy difundidas en los años 60-70. En 1968, el teórico francés Roland Barthes publicó el polémico texto titulado *La muerte del autor*, que declaraba el derrumbe de la sostenida hegemonía del autor; un año más tarde, en 1969, Michel Foucault dictó su conferencia “¿Qué es un autor?”, donde insistía en el tema del ocaso de la hegemonía del autor, aunque desde perspectivas diferentes a las de Barthes.

En los años siguientes, las investigaciones de la llamada Escuela de Constanza centraron la atención en los fenómenos de recepción, y concedieron igualmente protagonismo al lector e intérprete de todo objeto cultural, al tiempo que se reconocía a la apropiación, como forma de diálogo en la construcción del mismo.

A fin de cuentas, en un mundo signado por la circulación y presencia simultánea de millones de textos e imágenes de diversa procedencia, la apropiación se ha legitimado como una importante forma de diálogo intertextual. En el cruce y la intersección de códigos culturales, descansa la plataforma discursiva del proyecto ***Montaje de los hechos***.

Las obras que se proponen asumen este sentido de la apropiación como forma de intertextualidad en la medida en que, de uno u otro modo, se hace uso de los procedimientos intertextuales para agitar todo tipo de asociaciones a partir

de la concurrencia de subtextos al respecto de las relaciones entre las prácticas significantes de las vanguardias rusas, el realismo socialista y las actuales circunstancias socio-políticas del contexto cubano.

### ***Montaje de los hechos. Acerca del proyecto***

***Montaje de los hechos***, es el título que designa el conjunto de dibujos, grabados, fotografías y pinturas que he venido desarrollando en los últimos años, y responden a un arco temático y metodología común. Como su título indica, todas las piezas son el resultado de procesos de trabajo, determinados por el uso del montaje como recurso: las obras y proyectos de obra derivan del recorte y montaje de imágenes de archivo, fotográficas y filmicas, que tienen en el registro de los hechos respecto de la presencia y despliegue histórico de los imaginarios culturales de la Revolución soviética, en los procesos de transformación social de Cuba como marco general de referencias.

Por tanto, debemos entender el presente trabajo, desde la perspectiva de una serie o *work in progress*; esta es la razón que justifica la decisión de incluir algunos dibujos y proyectos de obra –inéditas- que fueron concebidas antes del presente año, pero siempre dentro del cronograma de desarrollo de esta investigación.

### ***Montaje de los hechos. Plataforma de referencias***

La obra nace de mi propia experiencia vital, de ser cubano y de haber nacido y crecido en/ y con la Revolución Cubana, pero sobre todo haber experimentado el impacto, la presencia y el despliegue histórico del imaginario soviético en los

procesos de transformación social en mi país, así como de las resonancias que dicho imaginario dejó en el contexto de la producción cultural insular.

En la URSS, durante los primeros años de efervescencia revolucionaria, se dio un caso inusual en la historia de las relaciones entre arte y poder político. Ambos actores compartieron la misma fe a propósito de la función social del arte, en la transformación radical del *statu quo*. Pero, en la medida en que las prioridades del partido derivaron hacia la consolidación del carácter socialista de la revolución, dicha unidad se fue quebrando.

A mi investigación -animada y motivada por el proyecto artístico que se propone- le interesa particularmente este momento. Por ello procura escudriñar en la sospecha que se instala en los artistas proletarios del LEF cuando, ante las exigencias del poder político y la vocación trasgresora de los primeros tiempos, pierde progresivamente su fuerza y entusiasmo.

Sobre el sentido y las asociaciones que –frente a las circunstancias actuales del contexto cubano- puedan derivarse de aquella fe perdida, descansa el proyecto **Montaje de los hechos**. Se trata de una aproximación muy personal, del actual contexto político cubano y sus ecos latinoamericanos, fácilmente reconocibles en el conjunto de proyectos recientes de transformación social, y especialmente, en la retórica de izquierda revolucionaria de sus líderes.

La pérdida de la libertad creativa de antaño, en los albores del realismo socialista iba de la mano con la muerte progresiva del fotomontaje de vanguardia. Los cambios en la visualidad de los productos artísticos que correspondieron a los debates ideológicos de finales de los años veinte y principios del treinta en la URSS, respondieron a la voluntad de cambiar los paradigmas del espectro se-

miótico. En detrimento de la dimensión experimental de las fuerzas creativas de las vanguardias, nuevos paradigmas se impondrían para responder a las políticas del partido y de Stalin, que iniciaron la cruzada hacia el realismo socialista. Si los primeros observaban un marcado giro hacia lo indicial, los del realismo soviético vuelven atrás, al predominio de lo simbólico e icónico.

La visualidad de estos productos da cuenta de la puja, del choque de dos fuerzas opuestas. Hay en ellas, el travestismo propio de un código doble: por un lado, los logros alcanzados de la vanguardia en retirada con el paulatino abandono de las experimentaciones de indexación y, por otro, las formulas triunfantes del realismo socialista, de regreso a figuras icónicas, despliegues monumentales y triunfalistas.

El proyecto artístico ***Montaje de los hechos*** se funda, precisamente, en ese código doble. La estrategia de apropiación y reciclaje del repertorio formal de aquella particular iconografía -dada la ambigüedad derivada de la cita a sus motivos en las actuales condiciones de la realidad social en Cuba- unido al empleo de la ironía y el humor, en una suerte de doble maniobra decodificadora: de un lado, la semiótica utópica propia del entusiasmo de los primeros años y del otro, la semiótica distópica propia del advenimiento del realismo socialista, constituyen recursos a través de los cuales, el proyecto se aproxima a diversas zonas de conflicto existentes desde hace mucho tiempo. Ni más ni menos, que una ambigua relación entre las mitologías del discurso político y su desfase, respecto a la auténtica realidad social que vive la Isla.



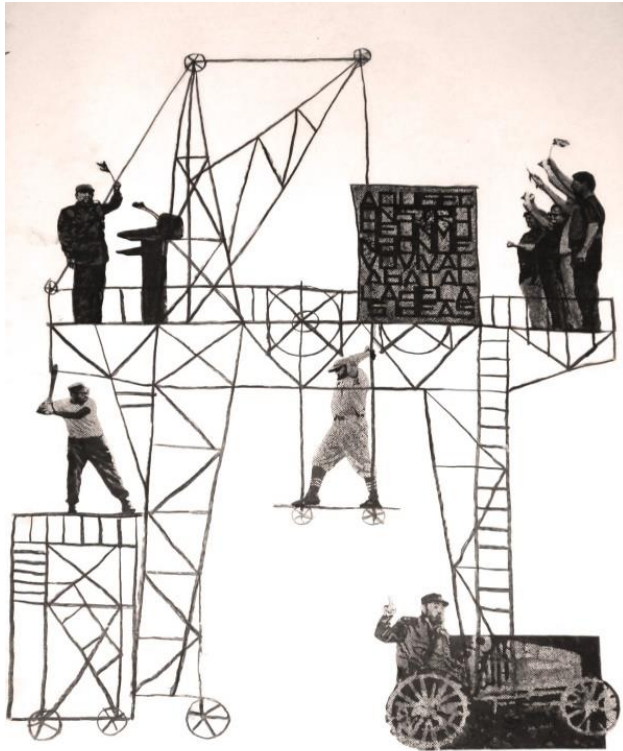


Fig. No. 99. Sin Título, 2014. De la serie *Montaje de los hechos*. Tinta y carboncillo sobre papel. 60x70cm.

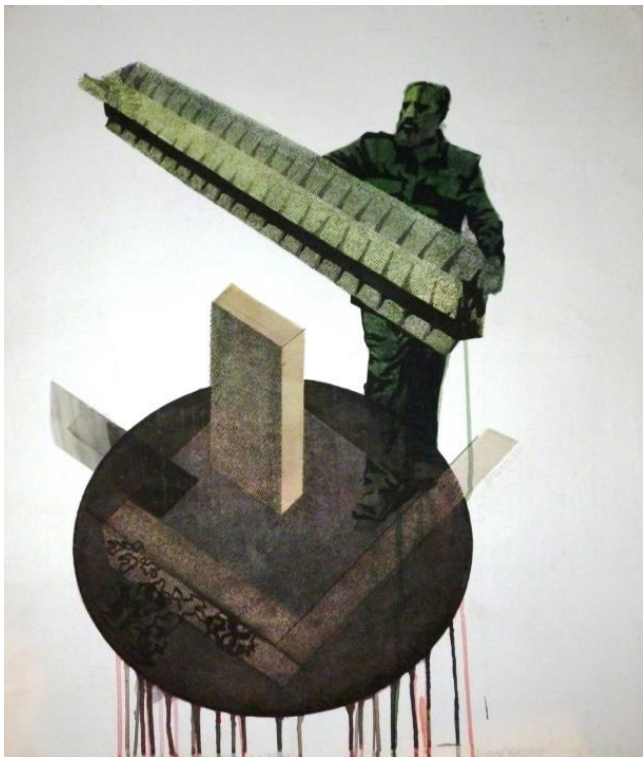


Fig. No. 100. Sin Título, 2014. De la serie *Montaje de los hechos*. Tinta sobre papel. 60x70cm



Fig. No. 101. *Composición en verde*, 2012. De la serie *Montaje de los hechos*. Fotocopia sobre papel. 21x29cm.

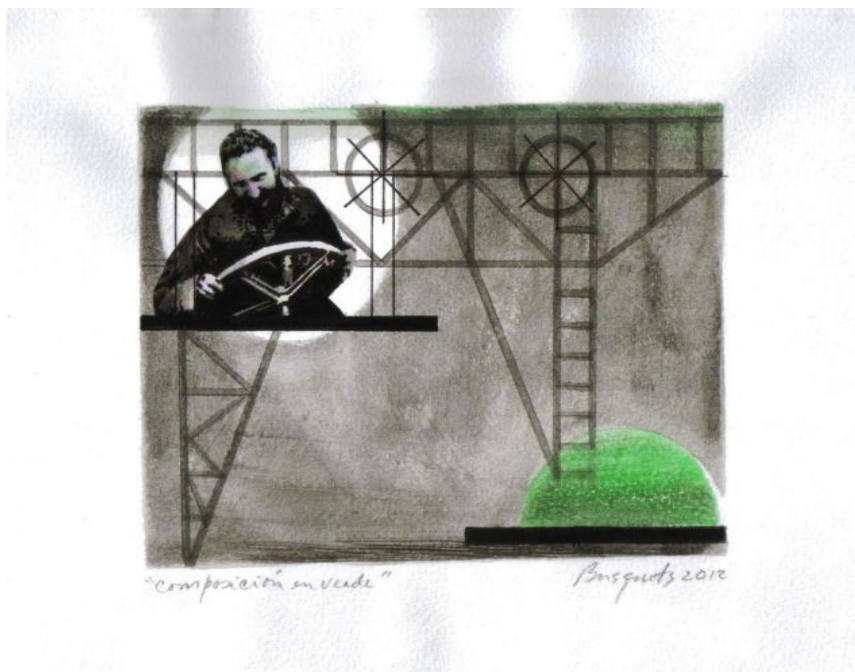


Fig. No. 102. *Composición en verde*, 2012. De la serie *Montaje de los hechos*. Fotocopia sobre papel. 21x29cm.

## **Montaje de los hechos. Dispositivos y recursos**

*La alegoría es el gran modificador.  
Su impulso, en cualquier situación, trabajando con cualquier material,  
es precisamente “evocar algo por completo diferente”.  
Lleva la noción básica de que “todo se refiere a algo más” o  
“que puede significar cualquier otra cosa, al punto del delirio.”  
Raúl Ruiz<sup>68</sup>*

La alegoría y la cita constituyen otros de los dispositivos intertextuales para escudriñar en la simbología de estas relaciones. En ellas, reposa una clara estrategia de simulación que permite camuflar el comentario crítico. Las alegorías llegan aquí a “destiempo” para provocar y agitar toda clase de evocaciones y subtramas de sentido, como consecuencia de su contacto con una cruda realidad que difiere del dibujo de la misma realizado desde el poder. Es en el cruce que propicia el uso jacarandoso de la alegoría, a los entusiasmos propios de la parafernalia revolucionaria del fotomontaje soviético, en contacto con la historia y actualidad del proceso revolucionario cubano, donde el proyecto **Montaje de los hechos** despliega su estrategia discursiva.

El proyecto se mantiene irónicamente, en el ámbito de la obra de caballete para museo y al propio tiempo, enfatiza el código doble antes descrito, porque, son pinturas que parecen carteles, hechas a partir de recortes fotográficos. Pinturas que evocan el código de los medios gráficos del LEF. Sin embargo, mi trabajo no pretende modificar las condiciones tradicionales de distribución, circulación y recepción de la obra de arte; mantenerse en los formatos más tradicionales del sistema del arte, constituye un elemento más en la estrategia que intenta desmitificar y

---

<sup>68</sup> Tomado del ensayo “De Copiosas conexiones asociativas: El cine obsesionado”; En: Martín, Adrián. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* UQBAR ediciones.

vaciarse de contenido las relaciones de significación originales en las prácticas artísticas referenciadas.

En un artículo publicado en 1931, en defensa de la fotografía y a propósito de lograr una recepción más eficaz por parte de un público de masas, Gustav Klutsis señalaba:

Al sustituir el dibujo de una mano con una fotografía de la misma, el artista representa este o aquel momento de manera más realista, con más vitalidad, y de forma más comprensible para las masas. El fundamento tras esta sustitución es que la fotografía no es un borrador del hecho visual, es su fijación precisa. Esta precisión, unida a las fotografías documentales, tiene una capacidad de influencia sobre el espectador que una representación gráfica nunca podrá lograr. (Klutsis, G., 1931, pp. 119-132)

Para este trabajo, es de suma importancia el reclamo de pretendida verdad documental de los hechos que subyace en el uso de la fotografía, en el arte de agitación constructivista. En este sentido, se replica la operación conceptual que supone la imagen factográfica: una práctica intervencionista, motivada por el deseo de no reflejar la realidad sino de transformarla activamente a través del montaje. La imagen factográfica permite establecer nuevas e inusuales relaciones de significación ante los hechos y sucesos de la vida social.

Como parte de la estrategia que apunta al juego de alegorías, en este sentido, el proyecto prevé la impresión de las pinturas en tarjetas postales para ser enviadas por correo –muchas veces a destinos imprecisos- otras veces a amigos, artistas, críticos, curadores, activistas sociales e instituciones culturales de Cuba o

cualquier otra geografía, que pueda resultar de interés al campo de acción simbólica de este proyecto.

El ritual divulgativo de las pinturas en forma de gráficas postales, remite irónicamente al espíritu de agitación y propaganda que animó una parte de las acciones del productivismo factográfico, centrales con posterioridad en el realismo soviético. El recurso de la ironía es consustancial a la producción de sentido en mi proyecto, por consiguiente, en todo el espectro de su recepción.

En este sentido, la operación resulta una suerte de pastiche factográfico. Pastiche en tanto imitaciones, cuya referencia y finalidad, son menos evidentes que en una parodia, pero evocan *algo* que nos resulta familiar. Factográfico, por las alusiones subyacentes a las teorías factográficas soviéticas, respecto de la supuesta capacidad de la fotografía para fijar los hechos poniendo de manifiesto aspectos de la realidad, sin la interferencia o mediación subjetiva propias de la representación pictórica. El título del proyecto **Montaje de los hechos** cifra el sentido en esta misma dirección.



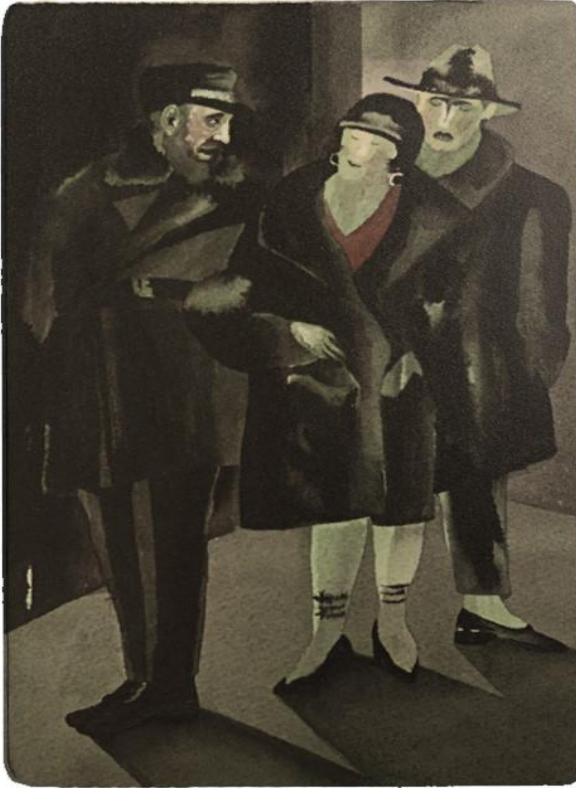


Foto No. 103. Postal, 2016. De la serie *Montaje de los hechos*. Impresión sobre papel. 15x10 cm.



Foto No. 104. Postal (reverso), 2016. De la serie *Montaje de los hechos*. Impresión sobre papel. 15x10 cm.



En los procesos revolucionarios que han conducido a formas de poder totalitarios, emergen siempre figuras claves, paradigmáticas, líderes que se presentan como los portadores de la voluntad popular de su tiempo. Históricamente, se han registrados similares tentativas de convertir a dichas figuras como entidades mesiánicas, dotadas de especiales condiciones intelectuales y capacidades excepcionales.

Así, por ejemplo, fue el caso de Lenin en la Rusia soviética; tras su muerte, las autoridades del partido proyectaron un minucioso estudio científico de su cerebro, llegándose a especular sobre las relaciones entre su tamaño y sus cualidades de estrategia y genio extraordinario. La conservación del cuerpo en el tiempo, así como el proyectado estudio y conservación de su cerebro indican hasta qué punto pueden manifestarse las formulas del culto a una personalidad.

Tanto, en las imágenes y productos del constructivismo factografico de propaganda bolchevique como en los productos del realismo socialista soviético, instaurado por decreto del partido, las figuras de Lenin o Stalin ocuparon cada vez más, un sitio protagónico y de marcada atmósfera laudatoria. El sentido mesiánico concedido a los líderes, se expresaba en una y otra forma de arte, siendo paradigmático el caso del realismo socialista, donde el tratamiento de los rasgos anatómicos de Stalin se ennoblecía hasta presentarlos casi como dios.

Lenin primero y Stalin después, guiaron al pueblo en toda la acción transformadora de la Revolución: en la defensa del socialismo, en la realización de los célebres planes quinquenales, en la investigación científica o la innovación tecnológica, en el desarrollo de la educación, la cultura y el deporte. Todo bajo el prisma del carácter heroico de la nueva empresa, donde los trabajadores inspirados y

conducidos por el gran líder, alcanzaban grandes logros en todas las esferas de la vida cotidiana.

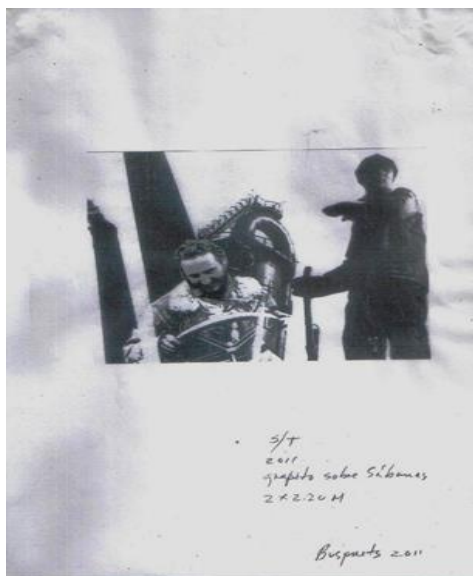


Foto No. 105. Sin título. 2011. De la serie *Montaje de los hechos*. Fotocopia sobre papel. 21x29cm.



Foto No. 106. Sin título. 2011. De la serie *Montaje de los hechos*. Fotocopia sobre papel. 21x29cm.

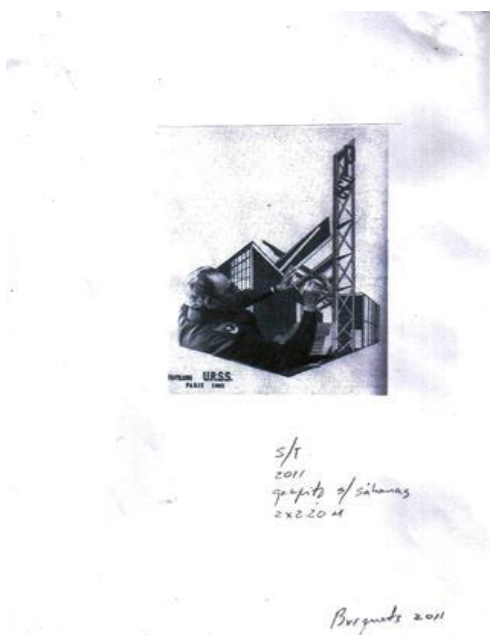


Foto No. 107. Sin título. 2011. De la serie *Montaje de los hechos*. Fotocopia sobre papel. 21x29cm.



Foto No. 108. Sin título. 2011. De la serie *Montaje de los hechos*. Fotocopia sobre papel. 21x29cm.

Como se ha expuesto, este trabajo pretende capitalizar el discurso utópico de carteles e ilustraciones soviéticos que dibujan un reino deificado de obreros y campesinos libres de las injusticias del capitalismo, donde abunda la solidaridad y la voluntad de sacrificio, la disposición al trabajo y las actitudes heroicas de un pueblo iluminado por el ejemplo y la presencia reiterada del líder. En esa lógica, puede explicarse el empleo recurrente de la imagen de Fidel en las obras que componen el proyecto que se propone.

Existe una evidente relación entre los planes impulsados por la revolución cubana y las políticas para el desarrollo económico y social de la URSS: las zafras cañeras o cafetaleras, así como los planes de fomento de la producción lechera, encarnados en la famosa vaca Ubre Blanca, convertida en una suerte de estrella pop socialista (a la vaca se le hizo un monumento en piedra de mármol, a raíz del record güines obtenido por la misma); los planes para el desarrollo del deporte, que bajo la consigna “listos para vencer”, convirtieron a la Isla en una potencia deportiva; los logros educativos a raíz de las políticas de acceso masivo a los programas educativos; los planes de desarrollo en diversos campos científicos, etc. Del mismo modo, la practicas del internacionalismo proletario, concepto que convocaba a la participación de miles de cubanos en guerras de liberación de carácter antiimperialistas por todo el mundo.

El proyecto, no solo se apropia de las formas gráficas que dieron cuerpo a la representación visual de aquellos planes y sus reflejos en el discurso político de aquella o de esta geografía, sino también y –sobre todo- de las técnicas de operación factográficas que modelaron la verdad histórica de los acontecimientos acaecidos alrededor de ellos. Muchas de las obras que aquí se presentan, se originan

en el cruce de consultas a materiales gráficos documentales, así como de las lecturas sobre este y otros temas relacionados.

En este sentido, el juego de las alegorías no solo afecta a los significados que puedan derivar del montaje de materiales gráficos, sino también del cruce de lecturas de diverso carácter. De esta forma, las teorías al respecto de *las técnicas de fijación objetiva* de Boris Arvatov y las del *escritor operante* de Serguei Tretiakov, yuxtaponen sus relatos significantes -de igual forma a la epopeya de la gesta revolucionaria- como a las biografías de Fidel Castro o Walter Benjamin. Así por ejemplo, el sentimiento amoroso de este último por la actriz letona Asja Lacis<sup>69</sup> -la mujer militante del partido comunista de quien se había enamorado y que lo había convertido en un “hombre nuevo”- cristalizan en el acicate perfecto para la edición y montaje de imágenes de archivo que hurgan en sus posibles conexiones.

Al recurrir a la euforia positiva de la retórica revolucionaria, encarnada en el ideal de un hombre nuevo, a partir de la edición y el montaje de todo tipo de material documental relacionado con la historia de los acontecimientos al respecto de su puesta en práctica –hoy ajustadas a las demandas históricas de nuevas prácticas y valores- las imágenes terminan por trastocar su efecto en una suerte de travestismo simbólico, a caballo entre la utopía y el efecto distópico. De esta forma, a través de la ironía, resultante de la reactivación de la memoria social y política de viejas lógicas culturales, la obra el ***Montaje de los hechos*** se propone señalar al pasado como forma de aproximación al presente.

---

<sup>69</sup> Asja Lacis (Ligatne, Letonia, 1891-Riga, Letonia, 1979), actriz de teatro comprometida con la Revolución de Octubre. En 1927 Walter Benjamin viaja a Moscú para encontrarse con ella.

## Conclusiones

Sobre el análisis, desde una perspectiva hermenéutica, de las relaciones de significación existentes entre la producción artística de la vanguardia rusa en las primeras décadas del siglo XX, como uno de los eventos más significativos en las derivas del arte moderno (especialmente el constructivismo productivista-factográfico como un paso previo a la instauración del realismo socialista), y las motivaciones que estas han provocado en nuestro proceso creativo, se presenta como resultado, un proyecto que ha tomado como paradigma, la desacralización de la figura *mítica* del héroe de la epopeya revolucionaria cubana. Estos movimientos de la vanguardia rusa, han constituido el vértice de las reflexiones, interpretaciones y análisis presentados en esta tesis a través del proyecto ***Montaje de los hechos***.

En relación con el texto científico presentado, derivado del proceso de investigación y de construcción del hecho artístico en su amplitud y particularidad, hemos tomado como referentes las obras, los artistas, la teoría del arte y la bibliografía consultada, con el propósito de formular las siguientes conclusiones generales:

- El abordaje del desarrollo del arte de vanguardia que se produjo en Rusia y posteriormente en la Unión Soviética de inicios del siglo XX, paralelo al proceso desarrollado en Europa occidental (denominado por la historiografía contemporánea del arte occidental como *vanguardias históricas*) constituyen las bases teóricas para el análisis de la trayectoria histórico-artística e ideológica del suprematismo, constructivismo y productivismo abordadas en los capítulos 1 y 2. La célebre *faktura* o a la identificación de la figura del cuadrado con el



fondo de la pintura misma, son verdaderos paradigmas de las experiencias del arte de vanguardia ruso en una primera etapa de su desarrollo, que dejarían sus huellas en tiempos posteriores a partir del trasvase que de sus presupuestos ideológicos hizo y continúa haciendo el arte occidental.

- Creado por el célebre artista ruso Kazimir Malévich, el suprematismo fue la primera expresión de la renovación vanguardista de ese país, una *mística* forma de abstracción geométrica que supuso la transformación radical de los lenguajes del arte, poniendo el punto final a siglos de tradición mimética. Por su parte, el constructivismo productivista, erigido como la última vanguardia rusa, por sobre la herencia estética del suprematismo, se propuso la superación definitiva de las funciones tradicionales del arte.

En el uso del fotomontaje y la factografía como recursos de su última deriva productivista, el Constructivismo encontró la ruta para el despliegue práctico de sus presupuestos ideológicos en las nuevas condiciones de construcción de una sociedad socialista; dando como resultado un arte de agitación y propaganda revolucionaria presente en los diversos órdenes de la vida cotidiana de la URSS.

- Todas las obras y proyectos de obras presentadas en la tesis, han sido construidas a partir de la apropiación y manipulación de fragmentos de imágenes fotográficas o fílmicas de la autoría de artistas representativos del constructivismo ruso en su vertiente de agitación política. De esta forma, las nuevas imágenes resultantes se instalan en los imaginarios ideológicos y las retóricas visuales del fotomontaje constructivista de agitación de los primeros años de la revolución soviética. La eficacia de las estrategias de apropiación de este

proyecto se manifiesta a partir del diálogo que estas obras establecen con retóricas iconográficas específicas del imaginario formal e ideológico del constructivismo productivista-factográfico y sus prácticas originarias de significación, así como del encuentro y la asociación significativa de aquellas con las circunstancias socio-políticas que sirven como nuevos y paradójicos fondos de contraste. Estas imágenes se ha propuesto subvertir y resignificar sus reconocidos sentidos originales.

- Aquel trascendental movimiento, se erigió como un nuevo régimen de representación visual que, por su naturaleza de imagen altamente icónica, documental y de archivo, tuvo la capacidad de establecerse rápidamente como la revolucionaria imagen en construcción de la nueva sociedad socialista, dinámica y exitosa que, no solo mitificaba y sacralizaba la figura del discurso político y de sus líderes, sino también de las clases trabajadoras. Las enormes posibilidades expresivas de los procesos factográficos de fotocomposición y dada la naturaleza construida de sus imágenes a partir del documento fotográfico y cinematográfico, hicieron del nuevo procedimiento la forma perfecta para configurar visualmente la vida cotidiana en el contexto de la revolución.
- El abordaje de las propuestas artísticas desarrolladas en el marco del movimiento constructivista ruso ha tenido el marcado objetivo de establecer vínculos de significación con los procesos de conceptualización y creación del proyecto **Montaje de los hechos**, presentado en el capítulo 3 de la tesis (sustentado en las concepciones teórico-artísticas y en las propias obras presentadas en los epígrafes 3.1, 3.2 y 3.3). El análisis de la propuesta, enfatiza en la estrategia de apropiación la iconografía constructivista-productivista y los proce-

dimientos factográficos, así como del uso de la alegoría y de la cita como dispositivos intertextuales que permitan agitar el sentido de sus simbologías. En este sentido, mi obra replica la operación conceptual que supone la imagen factográfica: una práctica intervencionista, motivada por el deseo de no reflejar la realidad sino de transformarla activamente a través del montaje.

- **Montaje de los hechos**, es el título asignado a nuestro proyecto. Designa el conjunto de dibujos, grabados, fotografías y pinturas desarrollados por mí desde el 2011 hasta la actualidad y que responden a un arco temático y metodología de trabajo común, tomando como centro la desacralización de la figura del héroe. Como su título revela, todas las piezas aquí presentadas, son el resultado de procesos de trabajo determinados por el uso del montaje como recurso: las obras y proyectos de obra derivan del recorte y montaje de imágenes de archivo, fotográficas y fílmicas como registro de los hechos respecto de la presencia y despliegue histórico de los imaginarios culturales de la Revolución soviética en los procesos de transformación social de Cuba.
- La alegoría a las imágenes y productos del constructivismo factográfico de finales de los años veinte, se propone capitalizar las simbologías de una visualidad *travesti* que traspapeló las ideologías estéticas que les dieron origen, sentido y fundamento. Este trabajo se ha propuesto situar las coordenadas de su producción simbólica en los productos visuales que resultaron de los procesos históricos que dieron al traste con la utopía de las vanguardias constructivistas.

La estrategia de apropiación y reciclaje de aquella particular iconografía es que lo hace posible ironizar al respecto de la ambigua relación entre las mito-

logías del discurso político y su desfase respecto a la auténtica realidad social en Cuba.

### **Recomendaciones**

Tomando en consideración los resultados teóricos y la práctica artística derivada del proceso creativo, es posible proponer un conjunto de recomendaciones, necesarias para la viabilidad de la investigación y su divulgación en la comunidad científica y artística.

Hacia el interior del proceso investigativo, se recomienda la aplicación de los presupuestos teóricos relacionados con el análisis de movimientos artísticos como soportes y antecedentes de la obra resultante del proceso creativo, demostrado en el proceso que antecedió a la propuesta del proyecto ***Montaje de los hechos.***

Es posible recomendar, el empleo del texto científico, su contenido referido a la problemática artística y el conjunto de las obras que aquí se presentan, como un aporte a la bibliografía sobre el tema, dado su aproximación epistemológica en la sistematización de teorías del arte y la creación artística, en diversos escenarios geográficos y artísticos.

Se recomienda, además, continuar profundizando en la temática del arte contemporáneo y sus antecedentes, como una forma de enriquecer los estudios sobre el arte y la creación desde bases teóricas y creativas.

Unido a ello, es posible recomendar, el incremento de investigaciones similares a esta propuesta, tomando en consideración el análisis y la reflexión teórica con sustento en la teoría del arte y sus fundamentos en los procesos inter-

textuales, icónicos, semióticos y hermenéuticos, como formas contemporáneas de apropiación e investigación del producto artístico.

## Referencias bibliográficas

**Andre**, Carl. (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/ Robert \\_Ryman](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Ryman)

**Bajtín**, Mijaíl. (2006). “El autor y el héroe en la actividad estética”. Traducción del ruso de Desiderio Navarro. *Criterios*. La Habana, No. 31. Enero junio, p. 109-130.

**Balsach**, María J. (2006). “La victoria sobre el sol (hacia un mundo sin objetos)”.

En: Llorens, Tomas; Petrova, E; Bowlt, John E.; Balsach M.J. y Selezneva, E. *Vanguardias rusas*. Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

**Barthes**, Roland. (s.f). En: *Wikipedia*, Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Roland\\_Barthes](https://es.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes)

\_\_\_\_\_. (1968). *La muerte del autor*. [en línea]. Recuperado de:

<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>

**Benjamin**, Walter (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itacaco.

\_\_\_\_\_. (2004). *El autor como productor*. México: Editorial Itaca.

**Brihuega Sierra**, Luis Jaime. (1999). “Las vanguardias artísticas, teorías y estrategias”. [en línea]. En: Bozal, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. (pp. 229-248). Madrid:

Visor Dis. Recuperado de: <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2014/09/Bozal-Valeriano-Historia-de-Las-Ideas-Vol-2.pdf>

**Buchloh**, Benjamin H.D. (s.f). En: *FUNDACIÓN ANTONIO TAPIÉS*. [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://fundaciotapies.org/site/spip.php?article1335>

\_\_\_\_\_. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte XX*.

Madrid: AKAL.

**Campaña Want it de Saks Saks Fifth Avenue** (2013). [en línea]. Recuperado

de: <http://nfgraphics.com/campana-want-it-de-saks-saks-fifth-avenue/>

**Chemberdji**, Valentina (2009). *Lina Prokófioev, una española en el gulag*. Ma-

drid: Siglo XXI. [en línea]. Recuperado de:

[https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6](https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20inglesa&f=false)

[L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir\\_](https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20inglesa&f=false)

[esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20](https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20inglesa&f=false)

[inglesa&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20inglesa&f=false)

[inglesa&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20inglesa&f=false)

**Crimp**, Douglas. (s.f). *Akal, sembrando futuro*. Judd, Donald (s.f). En: *Wikipedia*.

Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Re-

cuperado de: <http://www.akal.com/autores/7621/Douglas-Crimp>

\_\_\_\_\_. (2000). "Los discursos postapropiacionismo en Norteamérica". En:

Guasch, Ana María (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de*

*exposiciones (1980-1995)*. Madrid: AKAL.



**Deineka**, Aleksandr. (1974). "Sobre la modernidad en el arte". En: V. P. SYSÓYEV (ed. e introd.), Aleksandr Deineka. Zhiz , iskusstvo, vrémia: literaturnoju-dózhestvennoye nasledie. Leningrado, pp. 274-277

**El Lissitzky** (s/f). En: *La Web de las biografías*. [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lissitzky-el>

**Expósito**, Marcelo, et al. (2010). *Los nuevos productivismos*. [en línea]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. ContraTextos. Recuperado de: [http://publicacions.uab.es/pdf\\_llibres/COT0008.pdf](http://publicacions.uab.es/pdf_llibres/COT0008.pdf)

**Fiks**, Yevgeniy.(s/f). Recuperado de <http://yevgeniyfiks.com/home.html>

**Fontan** del Junco, Manuel. (2012). "Aleksandr Deineka: La mimesis de una utopía". Publicado en el catálogo para la exposición "Aleksander Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado".

**Foucault**, Michel. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Foucault](https://es.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault)

\_\_\_\_\_. (1983) *¿Qué es un autor?* [en línea]. Recuperado de: [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/322637/mod\\_resource/content/1/foucault.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/322637/mod_resource/content/1/foucault.pdf)

**Foster** et al. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: AKAL.

**García**, J. (1999). "La forma de lenguaje: poética, formal y estética literaria". [en línea]. En: Bozal, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. (pp. 39-59). Madrid: Visor Dis. Recupe-

rado de: [http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2014/09/Bozal-](http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2014/09/Bozal-Valeriano-Historia-de-Las-Ideas-Vol-2.pdf)

[Valeriano-Historia-de-Las-Ideas-Vol-2.pdf](http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2014/09/Bozal-Valeriano-Historia-de-Las-Ideas-Vol-2.pdf)

**Goncharova** Natalia. (s.f). En: *Biografías y obras*. [en línea]. En: *Museo Thyssen – Bornemisza*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: [http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/238](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/238)

**Goriacheva**, Tartiana. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0\\_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0\\_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0)

\_\_\_\_\_. (2006). “Suprematismo y Constructivismo. Paralelismos y entrecruzamientos”. En: Llorens et al. (2006). *Vanguardias rusas*. (pp. 79-90). Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

**Guasch**, Ana María. (2000). *Arte ultimo del siglo XX*. [en línea]. Madrid: Vegap. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/146024545/El-Arte-Ultimo-Del-Siglo-XX-Anna-Maria-Guasch#scribd>

\_\_\_\_\_. (2009). *Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-2007*. [en línea]. Barcelona: Ediciones del Serbal. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/209255342/El-Arte-Del-Siglo-Xx-en-Sus-Exposiciones-1945-2007-Low#scribd>

**Greenberg**, Clement. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Clement\\_Greenberg](https://es.wikipedia.org/wiki/Clement_Greenberg)

**Johns**, Jasper. (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Jasper\\_Johns](https://es.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns)

**Judd**, Donald (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Judd](https://es.wikipedia.org/wiki/Donald_Judd)

**Klutsis**, Gustav. (1931). “Fotomontázh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva”; En: Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik statei obyedíneniya Oktyabr [Frente artístico: la lucha de clase frente a las artes tridimensionales. Editado por el grupo Oktyabr]. Moscú; Leningrado: Izofront

\_\_\_\_\_. (2012). “El fotomontaje como nuevo género de arte y agitación”. *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March.

\_\_\_\_\_. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Klutsis](https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klutsis)

**Kosuth**, Joseph. (s.f). En: *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica* [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kosuth.htm>[https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Nakov](https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Nakov)

**Krauss**, Rosalind. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985). Madrid: Alianza Editorial.

**Kristeva, J.** (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Desiderio Navarro (ed.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. 1-24). La Habana: UNEAC–Casa de Las Américas.

\_\_\_\_\_. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Julia\\_Kristeva](https://es.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva)

**Lariónov, Mijaíl.** (s.f). En: *Biografías y obras*. [en línea]. En: *Museo Thyssen – Bornemisza*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/325](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/325)

**LEF** (Frente Izquierdista de las Artes). (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/LEF>

**LeWitt, Sol.** (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Sol\\_LeWitt](https://es.wikipedia.org/wiki/Sol_LeWitt)

**Lütticken, Sven** (s.f). *Criterios. Sobre los autores*. [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.criterios.es/autores/lutticken.htm>

\_\_\_\_\_. (2012). “La mitología de la apropiación Denken Pensée Thought. Pensamiento cultural europeo”. *Criterios*. 1, (1-25), 355-375.

**Llorens Serra, Tomás** (2006). “Las Vanguardias rusas (de Nuevo)”. En: Llorens et al. *Vanguardias rusas*. (pp. 15-20). Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

**Maiakovski, Vladímir.** (s.f). En: *Biografías y vidas*. Enciclopedia libre, [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/maiakovski.htm>

**Malévich**, Kazimir (2007). *Escritos*. Madrid: Ed Síntesis.

\_\_\_\_\_. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Mal%C3%A9vich](https://es.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Mal%C3%A9vich)

**Marinetti**, Fillippo Tommaso. (s.f). *El manifiesto futurista 1909-2015*. [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglCont/Marinetti-manifiesto.html>

**Nakov**, Andrei. (s.f). En: *Wikipedia. Enciclopedia libre*, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Nakov](https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Nakov)

**Naum**, Gabo(s.f). En: *Biografías y Vidas. La Enciclopedia Biográfica*. [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gabo.htm>

**Pevsner**, Anton. (s.f). En: *Biografías y Vidas*. [en línea]. En: *La Enciclopedia Biográfica*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pevsner\\_anton.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pevsner_anton.htm)

**Poesía Fonética** (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa\\_fon%C3%A9tica](https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa_fon%C3%A9tica)

**Popova**, Liubov. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Liubov\\_Popova](https://es.wikipedia.org/wiki/Liubov_Popova)

**Punin**, Nikolay. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay\\_Punin](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Punin)

**Reinhardt**, Ad (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Reinhardt\\_Ad](https://es.wikipedia.org/wiki/Reinhardt_Ad)

**Rio**, Víctor del. (2010). *Factografía vanguardia y comunicación de masas*. Abada editores.

**Rodchenko**: *el constructivismo* (2009). [en línea]. En: *Xatakafoto*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.xatakafoto.com/fotografos/rodchenko-el-constructivismo>

**Rodchenko y Popova**. *Definiendo el Constructivismo* (2009). Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía. [en línea]. Recuperado de:

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rodchenko-popova-definiendo-constructivismo>

**Rodin**, Auguste. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Rodin](https://es.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin)

**Ruiz** Raúl. (2008). “De Copiosas conexiones asociativas: El cine obsesionado”;

En: Martín, Adrián. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* UQBAR ediciones.

**Ryman**, Robert. (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Ryman\\_Robert](https://es.wikipedia.org/wiki/Ryman_Robert)

**Stepánova**, Varvara. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Varvara\\_Step%C3%A1nova](https://es.wikipedia.org/wiki/Varvara_Step%C3%A1nova)



**Tatlin**, Vladímir. (s.f). En: *Biografías y vidas*. [en línea]. *La enciclopedia biográfica*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tatlin.htm>

**Vanguardias rusas**. [en línea]. Museo Thyssen-Bornemisza. Guía didáctica. Recuperado de:

[http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia\\_Vanguardias.pdf](http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia_Vanguardias.pdf)

**Vértov**, Dziga. (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Dziga\\_Vértov](https://es.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vértov)

## Bibliografía

**Andre**, Carl. (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Ryman](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Ryman)

**Bajtín**, Mijaíl. (2006). “El autor y el héroe en la actividad estética”. Traducción del ruso de Desiderio Navarro. *Criterios*. La Habana, No. 31. Enero junio, p. 109-130.

**Balsach**, María J. (2006). “La victoria sobre el sol (hacia un mundo sin objetos)”. En: Llorens, Tomas; Petrova, E; Bowlit, John E.; Balsach M.J. y Selezneva, E. (2006). *Vanguardias rusas*. Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

**Barthes**, Roland. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Roland\\_Barthes](https://es.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes)

\_\_\_\_\_. (1968). *La muerte del autor*. [en línea]. Recuperado de:

<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>

**Benjamin**, Walter (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itacaco.

\_\_\_\_\_. (2004). *El autor como productor*. México: Editorial Itaca.

**Brihuega Sierra**, Luis Jaime (s.f). (1999). “Las vanguardias artísticas, teorías y estrategias”. [en línea]. En: Bozal, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. (pp. 229-248). Madrid:

Visor Dis. Recuperado de: <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno->

[i/files/2014/09/Bozal-Valeriano-Historia-de-Las-Ideas-Vol-2.pdf](http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2014/09/Bozal-Valeriano-Historia-de-Las-Ideas-Vol-2.pdf)

**Buchloh**, Benjamin H.D. (s.f). En: *FUNDACIÓN ANTONIO TAPIÉS*. [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://fundaciotapies.org/site/spip.php?article1335>

\_\_\_\_\_. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte XX*.

Madrid: AKAL.

**Bujalance**, Pablo (2014). “La musa del hombre nuevo”. [en línea]. *Málaga Hoy*.

Recuperado de:

<http://www.malagahoy.es/article/ocio/1801827/la/musa/hombre/nuevo.html>

**Campaña Want it de Saks Saks Fifth Avenue** (2013). [en línea]. Recuperado

de: <http://nfgraphics.com/campana-want-it-de-saks-saks-fifth-avenue/>

- Chemberdji**, Valentina (2009). *Lina Prokófioev, una española en el gulag*. [en línea]. Madrid: Siglo XXI. Recuperado de:  
[https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20inglesa&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=NwS9BwAAQBAJ&pg=PA295&lpg=PA295&dq=Camilla+Gray+historiadora+del+arte+inglesa&source=bl&ots=6L2BPd2Yqg&sig=LY024jA1ppnmC293M2n15n5BXQQ&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Camilla%20Gray%20historiadora%20del%20arte%20inglesa&f=false)
- Crimp**, Douglas. (s.f). *Akal, sembrando futuro*. Judd, Donald (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: <http://www.akal.com/autores/7621/Douglas-Crimp>
- \_\_\_\_\_. (2000). "Los discursos postapropiaciónismo en Norteamérica". En: Guasch, Ana María (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones (1980-1995)*. Madrid: AKAL.
- Deineka**, Aleksandr. (1974). "Sobre la modernidad en el arte". En: V. P. SYSÓYEV (ed. e introd.), Aleksandr Deineka. *Zhiz , iskusstvo, vrémia: literaturnoju-dózhestvennoye nasledie*. Leningrado, pp. 274-277
- Eco**, Umberto (1992). *Intentio Lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción, en los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- El Lissitzky** (1890-1941). En: *La Web de las biografías*. [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lissitzky-el>
- Expósito**, Marcelo, et al. (2010). *Los nuevos productivismos*. [en línea]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. ContraTextos. Recuperado de: [http://publicacions.uab.es/pdf\\_llibres/COT0008.pdf](http://publicacions.uab.es/pdf_llibres/COT0008.pdf)

**Fiks**, Yevgeniy.(s/f). Recuperado de <http://yevgeniyfiks.com/home.html>

**Fontan** del Junco, Manuel. (2012). “Aleksandr Deineka: La mimesis de una utopía”. Publicado en el catálogo para la exposición “Aleksander Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado”.

**Foucault**, Michel. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Foucault](https://es.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault)

\_\_\_\_\_. (1983) *¿Qué es un autor?* [en línea]. Recuperado de:  
[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/322637/mod\\_resource/content/1/foucault.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/322637/mod_resource/content/1/foucault.pdf)

**Foster** et al. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: AKAL.

**García**, J. (1999). “La forma de lenguaje: poética, formal y estética literaria”. [en línea]. En: Bozal, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. (pp. 39-59). Madrid: Visor Dis. Recuperado de: <http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2014/09/Bozal-Valeriano-Historia-de-Las-Ideas-Vol-2.pdf>

**Gómez**, V. (2014). “El Lissitzky: arte renovado para un nuevo tiempo”. [en línea]. [en línea]. *La Opinión de Málaga*. Recuperado de:  
<http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2014/06/23/lissitzky-arte-renovado-nuevo-tiempo/686983.html>

**Goncharova** Nathalia. (s.f). *Biografías y obras*. [en línea]. En: *Museo Thyssen – Bornemisza*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
[http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/238](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/238)

**Goriacheva**, Tartiana. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0\\_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0\\_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0)

\_\_\_\_\_. (2006). "Suprematismo y Constructivismo. Paralelismos y entrecruzamientos". En: Llorens et al. (2006). *Vanguardias rusas*. (pp. 79-90). Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

**Guasch**, Ana María. (2000). *Arte ultimo del siglo XX*. [en línea]. Madrid: Vegap. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/146024545/El-Arte-Ultimo-Del-Siglo-XX-Anna-Maria-Guasch#scribd>

\_\_\_\_\_. (2009). *Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-2007*. [en línea]. Barcelona: Ediciones del Serbal. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/209255342/El-Arte-Del-Siglo-Xx-en-Sus-Exposiciones-1945-2007-Low#scribd>

**Groys**, Borís (2009). "El stalinismo como fenómeno estético. El pensamiento cultural ruso". En: *Criterios (1972-2008)*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

**Greenberg**, Clement. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Clement\\_Greenberg](https://es.wikipedia.org/wiki/Clement_Greenberg)

**Intertextualitát**. *La teoría de la intertextualidad en Alemania*. (2004). La Habana: UNEAC – Casa de Las Américas.

**Johns**, Jasper. (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Jasper\\_Johns](https://es.wikipedia.org/wiki/Jasper_Johns)

**Judd**, Donald (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1

de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Donald\\_Judd](https://es.wikipedia.org/wiki/Donald_Judd)

**Klutsis**, Gustav. (1931). “Fotomontázh kak novyi vid agitatsiónnogo iskusstva”;

En: Izofront: Klássovaya borba na fronte prostránstvennyj iskusstv. Sbornik

statei obyedinéniya Oktiabr [Frente artístico: la lucha de clase frente a las

artes tridimensionales. Editado por el grupo Oktyabr]. Moscú; Leningrado:

Izofront.

\_\_\_\_\_. (2012). “El fotomontaje como nuevo género de arte y agitación”. *Fotomontaje de entreguerras (1918-1939)* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March.

\_\_\_\_\_. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Klutsis](https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Klutsis)

**Kosuth**, Joseph. (s.f). En: *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica* [en lí-

nea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kosuth.htm>[https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Nakov](https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Nakov)

**Krauss**, Rosalind. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985). Madrid: Alianza Editorial.



**Kristeva, J.** (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Desiderio Navarro (ed.) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (pp. 1-24). La Habana: UNEAC – Casa de Las Américas.

\_\_\_\_\_. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Julia\\_Kristeva](https://es.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva)

**Lariónov, Mijaíl.** (s.f). *Biografías y obras* [en línea]. En: *Museo Thyssen – Bornemisza*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
[http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha\\_artista/325](http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/325)

**LEF** (Frente Izquierdista de las Artes). (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/LEF>

**LeWitt, Sol.** (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Sol\\_LeWitt](https://es.wikipedia.org/wiki/Sol_LeWitt)

**López, Antonio J.** (2014). “El Museo Picasso prende la mecha revolucionaria”. [en línea]. En: *Sur. Es*. Recuperado de:  
<http://www.diariosur.es/culturas/201406/23/museo-picasso-prende-mecha-20140623151625.html>

**Lippard, Lucy R.** (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Lucy\\_R.\\_Lippard](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucy_R._Lippard)

**Lütticken, Sven** (s.f). En: *Criterios. Sobre los autores*. [en línea]. Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:  
<http://www.criterios.es/autores/lutticken.htm>

\_\_\_\_\_. (2012). “La mitología de la apropiación Denken Pensée Thought. Pensamiento cultural europeo”. *Criterios*. 1, (1-25), 355-375.

**Llorens Serra, Tomás** (2006). “Las Vanguardias rusas (de Nuevo)”. En: Llorens et al. Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza.

**Maiakovski, Vladímir.** (s.f). En: *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica* [en línea]. [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/maiakovski.htm>

**Malévich, Kazimir** (2007). *Escritos*. Madrid: Ed Síntesis.

\_\_\_\_\_. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Mal%C3%A9vich](https://es.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Mal%C3%A9vich)

**Marinetti, Fillippo Tommaso.** (s.f). *El manifiesto futurista 1909-2015*. [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: <http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglCont/Marinetti-manifiesto.html>

**Michelli, Mario de,** (1967). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana: Ediciones UNEAC.

**Morawski, Stephan** (2006). “La vanguardia artística. (Sobre las dos formaciones del siglo XX)”. En: *De la estética a la filosofía de la cultura*. (pp. 304-339). La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios.

**Nakov, Andrei.** (s.f). *Wikipedia. Enciclopedia libre*, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei\\_Nakov](https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Nakov)

**Naum**, Gabo(s.f). En: *Biografías y Vidas. La Enciclopedia Biográfica* [en línea].

[en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gabo.htm>

**Pevsner**, Anton. (s.f). *Biografías y Vidas. En. La Enciclopedia Biográfica* [en línea].

[Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pevsner\\_anton.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pevsner_anton.htm)

**Poesía Fonética** (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el

1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa\\_fon%C3%A9tica](https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa_fon%C3%A9tica)

**Popova**, Liubov. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el

1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Liubov\\_Popova](https://es.wikipedia.org/wiki/Liubov_Popova)

**Punin**, Nikolay. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1

de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay\\_Punin](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Punin)

**Rebón**, Marta y, Ferran, Mateo (s.f). “Malévich y la consagración del suprematis-

mo. Desmontando el cuadrado negro”. [en línea]. *Revista de Libros*. Recu-

perado de: [http://www.revistadelibros.com/articulos/malevich-y-la-](http://www.revistadelibros.com/articulos/malevich-y-la-consagracion-del-suprematismo)

[consagracion-del-suprematismo](http://www.revistadelibros.com/articulos/malevich-y-la-consagracion-del-suprematismo)

**Reinhardt**, Ad (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/ Reinhardt\\_Ad](https://es.wikipedia.org/wiki/Reinhardt_Ad)

**Rio**, Víctor del. (2010). *Factografía vanguardia y comunicación de masas*. Abada

editores.

**Rodchenko:** *el constructivismo* (2009). [en línea]. En: *Xatakafoto*. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.xatakafoto.com/fotografos/rodchenko-el-constructivismo>

**Rodchenko y Popova.** *Definiendo el Constructivismo* (2009). [en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de:

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/rodchenko-popova-definiendo-constructivismo>

**Rodin,** Auguste. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Auguste\\_Rodin](https://es.wikipedia.org/wiki/Auguste_Rodin)

**Ruiz Raúl.** (2008). “De Copiosas conexiones asociativas: El cine obsesionado”;

En: Martín, Adrián. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* UQBAR ediciones.

**Ryman,** Robert. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Ryman\\_Robert](https://es.wikipedia.org/wiki/Ryman_Robert)

**Stepánova,** Varvara. (s.f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre, [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Varvara\\_Step%C3%A1nova](https://es.wikipedia.org/wiki/Varvara_Step%C3%A1nova)

**Tatlin,** Vladímir. (s.f). En: *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica* [en línea]. [Consultado el 1 de noviembre de 2015]. Recuperado de:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tatlin.htm>

**Vanguardias rusas.** [en línea]. Museo Thyssen-Bornemisza. Guía didáctica. Recuperado de:

[http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia\\_Vanguardias.pdf](http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia_Vanguardias.pdf)



**Vértov**, Dziga. (s/f). En: *Wikipedia*. Enciclopedia libre [en línea]. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Dziga\\_Vértov](https://es.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vértov)

**Weiss**, Evelyn. *La vanguardia rusa 1910-1927*. [en línea]. Recuperado de:  
<http://digital.march.es/catalogos/fedora/repository/cat:48/PDF>